WITHDRAWN FROM
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rassegnadarteant1907unse

INDICE DEGLI AUTORI

PEL 1907

ANGELINI LUIGI:
Di una Vergine del Bergognone in Burligo . . . Numero 5
Due chiese del Quattrocento a Bergamo . . . . . » 6
ANNONI AMBROGIO:
Per la Milano artistica . . . . . » 4
BERENSON MARY LOGAN:
Dipinti italiani in Cleveland . . . . . » 1
Ancora di Giovanni Francesco da Rimini . . . . » 4
BERENSON BERNHARD:
Una nuova pittura di Gerolamo da Cremona . . . » 3
Gerolamo di Giovanni da Camerino . . . . . » 9
La scoperta di un dipinto di Masaccio . . . . . » 9
Scoperte e primizie artistiche . . . . . » 10
BONELLI GIUSEPPE:
Il sepolcro del cardinale R. Polo . . . . . » 9
BRUNELLI ENRICO:
Antonino Giuffré . . . . . » 7
CAGNOLA GUIDO:
Brevi note sulla Pinacoteca Ambrosiana riordinata » 2
Gli affreschi di Viboldone e di Solaro . . . . . » 3
A proposito dell'esodo degli oggetti d'arte . . . . » 4
Un'altra Natività di Gerolamo da Cremona . . . » 5
A proposito di un minacciato ristauro . . . . . » 7
Il « Vivarini di Viadana » . . . . . » 9
Vandalismi . . . . . » 11
CESARI CAP.:
L'antico castello di Modena . . . . . » 3
DURAND GREVILLE E.:
Un Raphael meconnù au Musée Poldi-Pezzoli ? . » 11
FABRICZY (DE) CORNELIO:
Un busto del quattrocento in Andria . . . . . » 4
FRIZZONI GUSTAVO:
I capolavori della pittura in una pubblicazione di tricromie . . . . . » 3
Alcune osservazioni intorno alla Pinacoteca Municipale di Milano . . . . . » 4 e 5
Giorgione, Tiziano e Van-Dyck a proposito di un libro di disegni . . . . . » 10
FROVA ARTURO:
Chiese gotiche cadorine . . . . . » 1 e 2
Riordinamento del Museo Archeologico nel Castello » 7
GAMBA CARLO:
Dipinti ignoti di Raffaello Carli . . . . . » 7
GEISENHEIMER HANS:
Arazzi fiorentini a Bergamo . . . . . » 8
GEREVICH TIBERIO:
Sull'origine del Rinascimento pittorico in Bologna » 12
GIGLIOLI ODOARDO H:
Una pittura sconosciuta di Alessio Baldovinetti . . » 2
GOLOUBEFF VICTOR:
Due disegni del Carpaccio . . . . . » 9
GRIGIONI CARLO:
I dipinti della chiesa di S. Francesco in Ripatransone » 1
GRONAU GEORG:
Di due quadri del Tiziano poco conosciuti . . . Numero 9
MALAGUZZI VALERI FRANCESCO:
Gli affreschi della cappella Grifi in S. Pietro in Gessate . . . . . » 10
Maestri minori lombardi . . . . . » 11
Un quadro di Bartolo di Fredi in Brera . . . . . » 12
MASON PERKINS:
Quattro tavole inedite del Sassetta . . . . . » 3
La pittura all'Esposizione d'arte antica a Perugia » 6 e 8
Una pittura sconosciuta del Signorelli . . . . . » 9
Un dipinto sconosciuto di Masolino da Panicale . » 12
Un lavoro sconosciuto di Matteo da Gualdo . . . » 12
MAUCERI E.
Una pala d'altare di Antonello da Messina . . . » 5
Busti reliquiari in legno nel Duomo di Siracusa . » 7
Nuova Madonna Lauranesca in Siracusa . . . . . » 10
NEBBIA UGO.
Il palazzo de' Clerici a Milano . . . . . » 10
NICOLOSI C. A.
La chiesa di S. Giorgio a Montemerano . . . . . » 4
Due opere Robbiane a Scansano . . . . . » 9
OLCOTT LUCY:
Un dipinto di Sano di Pietro . . . . . » 6
PETTORELLI ARTURO:
Alessandro Farnese nell'arte . . . . . » 5
POINTNER AUDY:
Un'opera sconosciuta di Agostino di Duccio . . . » 11
RANKEN WILLIAM:
Intorno ad alcuni dipinti italiani a Nuova-York . » 3
RATTI ACHILLE:
Ancora un nuovo ritratto di Francesco Petrarca . » 1
RICCI CORRADO:
Spigolature: I. Di un quadro di Federico Zuccari II. Un altro dipinto di S. Francesco da Rimini » 7
RUBBIANI ALFONSO:
Le mura del Mille . . . . . » 1
Vecchie architetture bolognesi . . . . . » 2
SANT' AMBROGIO DIEGO:
Il grandioso dipinto di S. Michele a Monza . . . » 4
Una pala d'altare lombarda della fine del XV secolo » 6
Busto di prelato del XV secolo di S. Alessandro a Milano . . . . . » 8
Le pitture del Grechetto nel palazzo Andreani-Sormani-Verri . . . . . » 9
SERRA LUIGI:
I disegni del Dominichino agli Uffizi . . . . . » 12
SORDINI GIUSEPPE:
D'un'ignorata Cappella dipinta in Spoleto di Giovanni Spagna . . . . . » 6
TENCAIOLI O. F.
Brevi note di alcuni quadri della collezione Campari in Modena . . . . . » 5

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

INDICE DEI FASCICOLI

MARY LOGAN BERENSON: Dipinti italiani in Cleveland (S. U. A.) — A. RATTI: Ancora un nuovo ritratto di Francesco Petrarca. — CARLO GRIGIONI: I dipinti della Chiesa di S. Francesco o di S. Maria Magna in Ripatransone. — DOTT. ARTURO FROVA: Chiese gotiche Cadorine. — A. RUBBIANI: Le mura del Mille N. 1

GUIDO CAGNOLA: Brevi note sulla Pinacoteca Ambrosiana riordinata. — Dott. ARTURO FROVA: Chiese Gotiche Cadorine. — ODOARDO H. GIGLIOLI: Una pittura sconosciuta di Alesso Baldovinetti nella Chiesa di San Marco a Firenze. — ALFONSO RUBBIANI: Vecchie architetture bolognesi. — G. C.: Una nuova disillusione . . . . . » 2

BERNHARD BERENSON: Una nuova pittura di Gerolamo da Cremona. — CAPITANO CESARI: L'antico castello di Modena. — GUIDO CAGNOLA: Gli affreschi di Viboldone e di Solaro. — WILLIAM RANKEN: Intorno ad alcuni dipinti italiani a Nuova York. — GUSTAVO FRIZZONI: I capolavori della pittura interpretati in una pubblicazione di tricromie. — F. MASON PERKINS: Quattro tavole inedite del Sassetta. — G. C.: A proposito di una tassa . . . . . » 3

GUSTAVO FRIZZONI: Alcune osservazioni intorno alla Pinacoteca d'Arte antica nel Museo Artistico Municipale di Milano. — C. DE FABRICZY: Un busto del quattrocento in Andria. — MARY LOGAN BERENSON: Ancora di Giovanni Francesco da Rimini. — AMBROGIO ANNONI: Per la Milano Artistica - La Simonetta - Ottimismo cosciente - Lavori ferroviari, piano regolatore, e gli avanzi storico-artistici - Una cattiva abitudine ed un pregiudizio - Gli « sventratramenti » ed i ritrovamenti - Per la « vita » dei frammenti d'arte e di storia. — C. A. NICOLOSI: La chiesa di San Giorgio a Montemerano. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Il grandioso dipinto di una Messa votiva nella chiesa di San Michele di Monza. — GUIDO CAGNOLA: A proposito dell'esodo degli oggetti d'arte . . . . . » 4

GUSTAVO FRIZZONI: Alcune osservazioni intorno alla Pinacoteca nel Museo Artistico Municipale di Milano — ARTURO PETTORELLI: Alessandro Farnese nell'Arte. — ORESTE FERDINANDO TENCAIOLI: Brevi note a proposito di alcuni quadri della Collezione Càmpori in Modena. — E. MAUCERI: Una pala d'altare di Antonello da Messina. — LUIGI ANGELINI: Di una Vergine del Borgognone in Burligo (Bergamo). — GUIDO CAGNOLA: Ancora a proposito dell'esodo degli oggetti d'arte. — GUIDO CAGNOLA: Un'altra Natività di Gerolamo da Cremona. — *Varietà:* Nuovi acquisti nel Museo Poldi-Pezzoli . . . » 5

GIUSEPPE SORDINI: Di una ignorata Cappella dipinta in Spoleto da Giovanni Spagna. — LUIGI ANGELINI: Due Chiese del Quattrocento, S. Agostino e S. Nicolò ai Celestini in Bergamo. — LUCY OLCOTT: Un dipinto di Sano di Pietro. — F. MASON PERKINS: La pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Una pala d'Altare lombarda della fine del XV secolo . . . . . N. 6

ARTURO FROVA: Riordinamento del Museo Archeologico nel Castello Visconteo Sforzesco. — CORRADO RICCI: Spigolature: I. Di un quadro di Federico Zuccari - II. Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini. — CARLO GAMBA: Dipinti ignoti di Raffaello Carli. — ENRICO BRUNELLI: Antonino Giuffré. — E. MAUCERI: Busti reliquiari in legno nel Duomo di Siracusa. — GUIDO CAGNOLA: A proposito di un minacciato ristauro . . . . . » 7

F. MASON PERKINS: La pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Busto di Prelato del XVI secolo nella Chiesa di S. Alessandro in Milano. — HANS GEISENHEIMER: Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di Al. Allori. — *Varietà:* Onoranze in Vignola a Jacopo Barozzi nel IV centenario della nascita . . . . . » 8

B. BERENSON: Gerolamo di Giovanni da Camerino. — GEORG GRONAU: Di due quadri del Tiziano poco conosciuti. — C. A. NICOLOSI: Due opere Robbiane a Scansano. — B. BERENSON: La scoperta di un dipinto di Masaccio. — GUIDO CAGNOLA: Il « Vivarini » di Viadana. — VICTOR GOLOUBEFF: Due disegni del Carpaccio. — GIUSEPPE BONELLI: Il sepolcro del cardinale R. Polo. — P. MASON PERKINS: Una pittura sconosciuta del Signorelli. — DIEGO SANT' AMBROGIO: Le pitture del Grechetto (Benedetto Castiglioni) nel palazzo Andreani-Sormani-Verri di Milano . . . . . » 9

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: Gli affreschi della cappella Grifi in San Pietro in Gessate. — GUSTAVO FRIZZONI: Giorgione, Tiziano e Van Dyck a proposito di un libro di disegni. — B. BERENSON: Scoperte e primizie artistiche. — UGO NEBBIA: Il palazzo de' Clerici a Milano. — ENRICO MAUCERI: Nuova Madonna Lauranesca in Siracusa. . . . . » 10

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: Maestri minori lombardi. — E. DURAND-GRÈVILLE: Un Raphael méconnu au musèe Poldi-Pezzoli de Milan? — AUDY POINTNER: Un' opera sconosciuta di Agostino di Duccio. — GUIDO CAGNOLA: Vandalismi . . . . . » 11

Dott. TIBERIO GEREVICH: Sull'origine del Rinascimento pittorico in Bologna. — F. MASON PERKINS: Un dipinto sconosciuto di Masolino da Panicale. — LUIGI SERRA: I disegni del Domenichino agli Uffizi. — F. MALAGUZZI-VALERI: *Varietà*: Un quadro di Bartolo di Fredi in Brera. — F. MASON PERKINS: Un lavoro sconosciuto di Matteo da Gualdo . . . . . » 12

Anno VII - N. 1 Milano: Gennaio 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

MARY LOGAN BERENSON: Dipinti italiani in Cleveland (S. U. A.) *(con otto incisioni)*. — A. RATTI: Ancora un nuovo ritratto di Francesco Petrarca *(con un'incisione)*. — CARLO GRIGIONI: I dipinti della Chiesa di S. Francesco o di S. Maria Magna in Ripatransone *(con due incisioni)*. — DOTT. ARTURO FROVA: Chiese gotiche Cadorine *(continua)*. — A. RUBBIANI: Le mura del Mille *(con un'incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — L'Esposizione delle stampe al Palazzo Corsini.

Nel *Giornale d'Italia* Diego Angeli scrive:

Federico Hermanin, che dirige con molto amore e con grandissima dottrina la Galleria Nazionale e il gabinetto delle stampe al Palazzo Corsini, ha inaugurato i nuovi locali ottenuti dalla cortesia dell'Istituto storico, con una mostra di incisioni e di disegni dei secoli XV e XVI. Questi nuovi locali ci fanno sempre più desiderare l'assetto definitivo di quella galleria: il giorno in cui l'Accademia dei Lincei fosse trasferita in una sede degna delle sue nobili tradizioni e della sua gloria, il palazzo che fu della Regina Cristina sarebbe un meraviglioso locale per una grande raccolta di arte. Debbo aggiungere che le piccole sale, dove oggi sono state esposte le incisioni quattrocentesche, si prestano bene a questo genere di mostre e che il prof. Carnevali, che ha aiutato l'Hermanin nel loro ordinamento e nella loro decorazione, ha fatto cosa di un gusto squisito.

Di queste esposizioni periodiche ho avuto spesso occasione di occuparmi: fu Adolfo Venturi che per il primo le ideò e da allora ogni anno si sono ripetute con molto interesse del pubblico — scarso, purtroppo — degli amatori. E il pubblico ha torto perchè esse hanno veramente un'importanza non comune e fanno conoscere un artista o un periodo d'arte, meglio di qualunque conferenza o di qualunque dissertazione. Quest'anno l'Hermanin ha riunito alcuni incisori italiani del secolo XV e XVI: di quel periodo, cioè, in cui l'arte conservava ancora tutta la magrezza e tutta l'incertezza dei primitivi. Dai nielli fiorentini ai mirabili combattenti del Campidoglio, dalle complicate allegorie di quel misterioso artista che fu Jacopo de Barbari al trionfo di Cesare che un allievo del Mantegna copiò dagli affreschi del maestro, dalla Caccia all'Orso dell' Antonino fiorentino — esempiare rarissimo di cui si conosce solo un altro al British Museum di Londra — ai guerrieri veementi del fiorentino Robetta, è tutta una serie di stampe di un interesse capitale per la storia dell'arte. Vi è poi una raccolta di disegni che completa quel periodo, disegni del Tiziano, del Pollaiuolo, di Filippo Lippi, di Paolo Uccello, di Luca Signorelli, di Mariotto Albertinelli, di Bartolomeo della Gatta, di Pietro di Cosimo, di Fra Bartolomeo, del Pontormo, di Taddeo Zuccari, di Paolo Veronese, di Baccio Bandinelli, del Poccetti, di Annibale Caracci. Gemme di questa raccolta sono un panneggiamento su carta rossa, disegnato a punta d'argento e lumeggiato in bianco, opera incomparabile del gran Leonardo e una sepia del Tintoretto, prima idea forse della grande crocefissione della scuola di San Marco.

La mostra è preceduta da una breve e importante raccolta di vecchie vedute di Roma. Vi sono i rami del Du Pérac, in esemplari bellissimi, i disegni di Martino Van Haamserck fra i quali sono notevolissime le vedute del Settizonio prima che Sisto V lo avesse fatto atterrare e riprodotto con una precisione che — se non sembrasse una stonatura — vorrei dire fotografica: i panorami del Vander Cleef, e finalmente tutta una serie di vedute d'anonimi fra le quali è particolarmente curiosa quella del cortile nel palazzo della Valle, dove si trovano radunate le collezioni archeologiche del famoso cardinale.

Una mostra dunque, interessantissima, che l'Hermanin e il Carnevali hanno organizzata e ordinata, con quella scienza e con quella dottrina che è propria all'uno e all'altro.

Roma.

La *Tribuna* ha da Pistoia che nell'archivio vescovile, oltre ai documenti antichi di cui si è parlato nei giorni scorsi, ne mancherebbero altri pregevolissimi, fra i quali numerosissimi codicetti miniati del' 400 e del 500, delle memorie del' 400, ed altri cimelii della Biblioteca Fabroniana, si è pure accertata la scomparsa di un volume di memorie del 400.

Firenze.

La polizia arrestò due individui che furono trovati in possesso di un artistico caminetto del secolo decimoquarto, rubato in una casa di via dei Velluti ove abitava uno degli arrestati.

Dalla facciata della casa Beccagli, presso il paese di Petriolo ladri ignoti rubarono un bassorilievo Robbiano: *Una Madonna col Bambino* di un valore ingentissimo.

Nizza. — Esposizione.

Quando si inaugurerà a Grasse il monumento al Fragonard, si aprirà anche una esposizione delle opere del maestro per iniziativa del Circolo Artistico di Nizza. Il *Bulletin de l'Art* annunzia che numerosi raccoglitori promettono di mandare i loro dipinti, così da far riuscire la Mostra interessante e degna del pittore.

Chicago. — Acquisto.

In una chiesa di Toledo eravi già una bella tela del Theotecopuli, detto il Greco che la dipinse nel 1517. Essa, rappresentante l'Assunta, passò alla casa di Borbone, fu venduta e acquistata di recente dal Museo di Chicago per la bella somma di duecentomila lire.

Nuova York. — Importante acquisto.

Il Metropolitan Museum ha di recente comprato un ritratto di Hans Holbein. Esso rappresenta un giovane in elegante costume del tempo, con un farsetto nero a rovesci verdi, un mantello rosso sul braccio e berretto nero e scarlatto in capo. Gli anelli della mano sinistra, il pomo della spada, la catena d'oro al collo sono finemente cesellati con quel gusto che solevano avere i nostri orefici, e italiano pure è il fregio che corre superiormente alla parete che fa di sfondo al ritratto: esso fu probabilmente tolto da incisioni della scuola del Mantegna. Il dipinto, a olio, porta la firma H. H. e la data 1517 e cioè di quando Holbein era ventenne.

Berlino. — Esposizione.

In questa città si tenne una mostra di miniature che riuscì tanto interessante quanto numerosa, essendovi rappresentati più di trecento miniaturisti di diversi paesi: tedeschi, francesi, inglesi.

Filadelfia. — Donazioni.

Tre noti raccoglitori americani, signori J. G. Johnson, W. M. Wilkins e Widener hanno offerto alla città di Filadelfia le loro raccolte a patto che venissero raccolte in un Museo il quale verrebbe a possedere, dice il *Bulletin des Arts*, non meno di 250 dipinti di scuola Fiamminga, Olandese e Italiana. A proposito rammentiamo come la *Rassegna d'Arte* illustrò già la collezione Johnson. La raccolta Widemer si compone invece di scolture della Rinascenza.

Bruges. — Esposizione.

Essa si potrebbe giustamente chiamare originale, nota il « B. d. A. » poichè si tratta di una mostra di oggetti artistici che si riferiscono al *Toson d'Oro*, ordine istituito nel 1429 da Filippo il Buono Duca di Borgona. Tale mostra di dipinti, tappezzerie, medaglie, gioielli, ecc. si terrebbe a Bruges nell'epoca della inaugurazione del nuovo porto.

Londra. — Vendite.

La moda fa subire alle opere d'arte, quando non sieno veri capolavori, curiose fluttuazioni nel mercato mondiale. Così da Christie furono venduti per 725 franchi quattro pannelli di Cox pagati già, or sono circa quattro lustri 24.000. Turner invece è sempre molto in auge: difatti un suo disegno raggiunse il prezzo di 12.000 franchi.

Londra. — Vendite.

Da Christie furono venduti due vasi di porcellana della China neri, (Ming) per la bella somma di 3700 ghinee. Lo stesso ardito compratore Mr. Hodgkins acquistò per 1.450 gh. un servizio da *dessert* di Chelsea e per 3.100 un paio di vasi rosa. In una sola giornata, che non era quella che doveva suscitare maggiore interesse, l'asta fruttò 20.000 lire sterline pari a 500.000 fr. Non si ha idea in Italia dei prezzi favolosi che raggiungono a Parigi e in Inghilterra la bella porcellana di Sèvres o di Sassonia o della China purchè intatta e di una tinta di moda perchè la moda regna sovrana su questi articoli. Il Giappone invece da alcuni anni è in ribasso.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Gennaio 1907. N. 1.

Dipinti italiani in Cleveland.

S. U. A.

NESSUNO si aspetterebbe di trovare in una città manifatturiera, piena di movimento e di fumo, situata nella parte centrale dell'Ovest americano, una raccolta di antiche pitture italiane. Eppure una simile raccolta la possiede in Cleveland (Ohio) Mr. Liberty E. Holden, uno dei più importanti uomini d'affari di quella intraprendente regione, grande commerciante in legnami, proprietario di parecchie linee di vapori che solcano i grandi laghi, partecipe di non so quante altre imprese, padrone dell'ampia locanda commerciale della città, insomma un fortunato « uomo d'azione » dell'età eroica americana. Questo vecchio signore abita in un bellissimo luogo a poche miglia da Cleveland dove costrusse, per raccogliervi i suoi vecchi maestri, un piccolo Museo che chiamò Galleria Hollenden, dal nome del suo Albergo.

I dipinti sono parte della notabile collezione di antiche opere d'arte italiane, portate in America verso la metà del secolo scorso da James Jackson Jarvis. Mr. Jarvis aveva divisato di istituire colà un Museo per lo studio della storia dell'arte dal 1100 al 1600: vissuto a lungo in Italia e specialmente a Firenze, vi aveva raccolto un 150 o 200 pitture e oggetti d'arte quale nucleo del sopraddetto Museo.

Il lato storico piuttosto che l'artistico lo interessava: se l'epoca attribuita ai suoi quadri era corretta e se questi illustravano lo stile e il tipo della pittura del tempo a cui appartenevano egli si dichiarava contento, senza pretendere che fossero poi anche capolavori: di questi anzi possedeva pochini assai, sebbene in quei tempi beati non fosse affatto difficile trovarne ed esportarne! Egli diceva di aver avuto l'aiuto di amici che simpatizzavano colla sua passione, ma io sospetto i negozianti di aver non poco abusato della buona fede di quell'ingenuo ed entusiastico individuo! Mise dunque insieme ogni specie di cose, decorandole dei più grandi nomi a lui noti; nel novero sono alcune rare opere veramente belle e una discreta quantità di quelle che presentano un vero interesse allo studioso.

Portatele a casa, le espose a Nuova York nel 1860 e poi ancora nel 1863, sperando di trovare un gruppo di amici che facesser proprio il suo disegno, di istituire un museo, ma ben altre erano le preoccupazioni della gente di quei tempi intenta a lottare per la vita nazionale. Il povero Mr. Jarves venne in un momento non favorevole: la cultura artistica allora si limitava allo studio delle incisioni lineari, e anche quel debole sforzo verso il bello era sopraffatto dalle dure realità di una guerra fratricida. Nessuno appoggiò il disegno di Mr. Jarves e questi, che aveva ancor minor fortuna come uomo di affari che come conoscitore, fu finalmente costretto a depositare la maggiorparte dei suoi dipinti per un prestito di denaro contratto coi *Trustees* di Yale College nell' *Art Museum* di Nuova York. Ciò accadeva nel 1867 e fu appunto allora che un amico suo, il Sig. Holden di Cleveland, si fece innanzi per prestargli assistenza nelle sue difficoltà finanziarie, acquistando circa sessanta dei suoi quadri. Altri pure trovansi tuttora in custodia del museo di Belle Arti di Boston e altri, per quanto a me consta, passarono

Cleveland — Raccolta Holden — *La Madonna che allatta il Bambino* — Scuola senese.

Cleveland — Raccolta Holden — *La Vergine che adora il figlio* - F. Botticini.

nelle mani di privati compratori; la parte più importante però della raccolta venne divisa fra Yale e Cleveland. Il Sig. Rankin pubblicò già parecchie delle pitture di Yale ma nessuno, che io mi sappia, ha ancor pubblicato nulla intorno a quelle possedute dal Sig. Holden.

Nel descriverli ai lettori della *Rassegna d'Arte*, dovrò pur troppo seguire il metodo cronologico, per quanto arido e monotono. Comincerò dunque coi primitivi, dei quali il primo è una Madonna seduta in terra fra alcuni angioletti e circondata da teste di Apostoli in miniatura su stelle con il sole in rilievo d'oro. Nel gradino vedesi Eva tra i fiori dell'Eden, tentata dal serpente dalla testa umana. Questa tavola, attribuita a Giotto, sembra piuttosto della scuola senese primitiva, con traccie di influenza di Bartolo di Fredi. Un' Eva simile a questa trovasi in una pittura del maestro del Sassetta, Paolo di Giovanni Fei, nella raccolta Saracini in Siena.

Il n. 5, S. Francesco che riceve le stimmate, sebbene ascritto a Frate Angelico, non è che una povera opera dell'antica scuola fiorentina. Il n. 4, una Madonna che si vorrebbe dello Starnina, evidentemente appartiene all'autore del tabernacolo di Staggia riprodotto in un articolo del Berenson nella *Rassegna d' Arte* pel gennaio 1905, (p. 9), e il cui nome leggesi sulla cornice della sua pala negli Uffizi: Rossello *di Franco*. In questo di Cleveland, che ricorda assai quello di Staggia, prevale la medesima tinta grigia pallida. Il trono della Vergine è grigio e rosa, il cuscino rosso e il fondo d'oro.

Poichè parliamo della scuola fiorentina, crediamo meglio di esaurirla prima di passare alle altre. Un davanti di cassone (n. 6) della scuola dell'Uccello, rappresentante una corsa di cavalli, presenta un certo interesse perchè riproduce i costumi dell'epoca e la topografia della vecchia Firenze, ma non ha altro valore. Il catalogo, compilato dal signor Jarves, dice che l' *Observatore* (sic) *Fiorentino* ne fa menzione siccome appartenente alla famiglia Pitti.

Una Madonna con angeli, attribuita a Benozzo Gozzoli, è uno dei migliori lavori di *Neri de' Bicci* pel suo gaio colorito e le sue solite nuvolette decorative. Il n. 8, dato a Fra Filippo, è invece un caratteristico *Pier Francesco Fiorentino,* nella sua maniera così affine al frate.

Un'opera primitiva di *Francesco Botticini* venne attribuita a Domenico Ghirlandaio (dal barone Liphart al Verrocchio); ricorda assai la Vergine del Botticini appartenente a Mrs. Gardener di Boston, sebbene un po' più dolce nell'espressione e più grigia e pallida nelle tinte.

Sotto il nome di Piero della Francesca vi ha un'altra tavola ove appare molto pronunciata l' influenza del Botticini: a prima vista anzi la si direbbe del Sellaio, di cui riproduce difatti la composizione prediletta, con le curiose piante tagliate nel fondo, ma la Madonna è troppo delicata e tenera per lui, mentre Tobia e l'angelo a mezza distanza (appena visibili nella riproduzione), richiamano alla mente in modo indubbio il Botticini di tali opere come, a mo' d' esempio, le tavole appartenenti al Duca di Brindisi. Il paesaggio, naturalmente, procede direttamente da Alessio Baldovinetti.

Cleveland — Raccolta Holden — *Madonna e Bambino* — Lorenzo di Credi.

Lorenzo di Credi attrae poi la nostra attenzione con una sua Madonna che allatta il Bambino, lavoro caratteristico della sua fase Verrocchiesca, che soffrì per una esagerata ripulitura. Due tondi (n. 11 e 12) non meritano di venir riprodotti. Ora ci rimangono da menzionare due tardi lavori fiorentini. Il n. 29, un ritratto di Giuliano dei Medici, probabilmente del Salviati, preso dalla statua di Michelangelo, piuttosto interessante a cagione della persona che rappresenta, fu attribuito a Sebastiano dal Piombo. L'ultimo (n. 30) è il ritratto di una dama raffigurante S. Caterina, colla palma e la ruota, opera probabile di Cristoforo Allori.

La scuola Veneziana è qui rappresentata da tre sole opere di pochissima importanza. La prima, una santa Conversazione (n. 21) di *Filippo da Verona*, ascritta al Catena, lo ricorda nella composizione e nella tinta verde della tenda che fa da sfondo alle figure principali. Non possiamo ora dedicarci allo studio di questo pittore di terzo ordine il cui sviluppo può rintracciarsi dalla prima opera firmata, una rigida Madonna con vecchio Santo, di carattere Alvisesco, nella Galleria Lochis (n. 187) a Bergamo finchè, attraversando gradatamente varii stadî, raddolcito ed indebolito, giunge al punto da non distinguersi quasi dallo stile di un tardo *Bonconsiglio*. Il dipinto di Cleveland si avvicina maggiormente nel carattere al n. 25 del Museo di Bassano (attribuito al Catena) e ad una santa Conversazione che trovasi all'Accademia di Vienna.

Cleveland — Raccolta Holden — *Ritratto di Giuliano de' Medici* — Salviati?

Cleveland — Raccolta Holden — *Madonna con Santi* — Lorenzo da San Severino.

I quadri di Filippo figurano di rado sotto il suo nome, a meno che non siano firmati, ma generalmente passano per lavori del Bellini o del Catena.

Il n. 35 nella Hollender Gallery è un dipinto lungo e stretto, che rappresenta la *Morte della Vergine,* e viene attribuito al Tintoretto. Dicesi che abbia fatto parte della Galleria di Gino Capponi a Firenze. In realtà appartiene a *Polidoro Lanzani* e sarebbe degno d'esser riprodotto, par la notevole cornice intagliata dell' epoca, se non lo vietasse la mal riuscita fotografia.

Un grande Cristo Morto, sostenuto dagli angeli (n. 22) di *Leandro Bassano* è l'unico altro dipinto che riveli influenze veneziane.

Siena e l' Umbria hanno ognuna un rappresentante. Siena una *Crocifissione* (n. 28) eseguita da un artista che sta fra il Sodoma e il Brescianino, lavoro di tenue importanza. Il quadro Umbro invece è uno dei più belli e squisiti dipinti di *Lorenzo da San Severino:* ottimo nel colorito con tinta rosa pallido e giallo bruno ci appare non meno grazioso nel tipo che nell' espressione. La Madonna col suo dolcissimo ovale e il giovane santo dai capelli d'oro sono davvero affascinanti.

Visibili scorgonsi qui le influenze di Niccolò da Foligno, del Masastris e, più leggiere, del Crivelli.

Delle scuole italiane settentrionali, il più antico è il n. 48, un corteo di Cavalieri. Attribuito allo Squarcione, esso appartiene in realtà a *Bernardino Parenzano*, eclet-

tico artista, non privo di un certo interesse, che imitava ora Ercole Roberti, ora Domenico Morone, ora il Mantegna e il Bonsignori. L'unico suo dipinto autentico è il n. 467 a Modena, un *Cristo colla Croce*, *S. Gerolamo* e *S. Agostino* in adorazione, con tali marcate particolarità di stile da farne un ottimo punto di partenza.

Da questo, infatti, al *Cristo Prigioniero* della Galleria Borromeo a Milano, corre breve il passo, mentre quest'ultimo è assai affine alla *Battaglia delle Amazzoni* (ascritta ad Ercole Roberti) nella medesima raccolta, alla *Conversione di San Paolo* in Verona (n. 331) ed anche al disegno che si ritiene suo nella Collezione Correr, rappresentante la *Lotta per lo stendardo*. L'*Adorazione dei Magi* al Louvre (n. 1678) ed il nostro dipinto di Cleveland si seguono in non interrotta successione avendo medesimi tipi e contorni, e grotteschi cavalli.

Il seguente quadro (n. 20) ascritto al Costa, parmi ricordi molto più il Bramantino nel periodo della sua evoluzione che va dall'*Adorazione dei Magi* di Lady Layard al *Filemone e Bauci* di Colonia, riconosciuto come suo dal Dr. Frizzoni. La *Natività* di Cleveland, pur avendo gli stessi tipi di testa ricciuta e di vecchi calvi ed in certo qual modo il medesimo stile angoloso nel panneggio, è senza dubbio troppo debole pel Bramantino stesso. Segue un dipinto (n. 44) che rivela chiaramente l'influenza del Bramantino.

Cleveland — Raccolta Holden — *Adorazione dei Pastori* — Scuola del Bramantino?

Questa piccola *Adorazione dei Pastori* dalle pallide sfumature grigie, sulfureo-violacee e verde mare, porta la firma falsificata di Masolino da Panicale. Non saprei a chi attribuirla esattamente, sebbene appartenga senza dubbio ad un lombardo pre-leonardesco e forse più precisamente al così detto pseudo-Boccaccino prima della sua dimora a Venezia. Non trattasi però che di un'ipotesi, poichè nulla altro ci rimane di questo periodo della sua carriera. Che egli sia andato a Venezia col Solari sembra risultare evidente dalle varie influenze che si ritrovano nell'analizzare le sue opere ed in special modo nella sua pala d'altare in S. Pietro Martire di Murano, dove scorgiamo traccie del Solari, di Alvise Vivarini e di Benedetto Diana. Ritornato probabilmente a Milano più tardi, egli subì l'influenza di Leonardo, ed in questa fase appunto si avvicina al Boccaccino. Però, il quadro che ci sta d'innanzi rivela più che altro l'influenza del Bramantino: solo le mani ed i tipi richiamano alla mente quel problematico artista.

Il prossimo n. 53, la *Madonna col Bambino*, è ancor più incerto. Il catalogo lo dà, a Leonardo e parecchi nomi vengono citati ad appoggio di tale attribuzione: Holman Hunt, Rio, W. M. Rossetti, Charles Heath Wilson, il prof. Migliarini (allora direttore degli Uffizi), il barone Liphart ed altri, i quali tutti ne parlano con entusiasmo, come di un Leonardo autentico. Sfortunatamente molte considerazioni sulla qualità e la forma mi vietano di accettare questo battesimo e di considerare l'entusiasmo delle persone suaccennate, se non come un esempio della suggestione che può esercitare un gran nome, poichè, siamo dinanzi ad un'opera d'arte notevole, non ad un capolavoro. Nè parmi cosa facile, però, l'ascriverlo ad alcuno dei discepoli di Leonardo, se non forse ad *Ambrogio de Predis* di cui la copia della Vergine delle Roccie di Leonardo (oggi nella National Gallery) ha con questa Madonna molte analogie. Nel dipinto di Londra, Ambrogio copiava Leonardo mentre in questo, se questo fosse proprio suo, egli improvvisava su un tema del maestro col quale aveva grandi somiglianze nel modo di modellare, di sentire la forma e l'espressione. Di questo quadro fu già data una riproduzione in un opuscolo intorno alla Torre Umberto I di Milano (25 Settembre 1905).

Il Dr. Frizzoni, che prestò la fotografia, si limitò a chiamarla: « una tavola di scuola Leonardesca » e nel detto opuscolo essa fu riprodotta per l'interessante veduta a traverso la finestra della fronte del castello di Milano colle sue torri rotonde agli estremi, la torre più alta nel mezzo, e il fossato, interrotto dal rivellino, a difesa dell'accesso.

Una mediocre *Madonna col Bambino* della scuola del Luini (n. 52) è l'unico altro dipinto milanese in Cleveland. La scuola di Cremona è rappresentata da un caratteristico ritratto d'uomo di *Giulio Campi*, dubbiosamente attribuito a Tiziano (n. 23). Giulio Campi, come molti altri artisti secondari, si nasconde sovente sotto un nome assai più famoso del suo. Il manto di Tiziano ricopre di certo molti dei suoi migliori lavori mentre altri vengono attribuiti al Giorgione.

Cleveland — Raccolta Holden — *Ritratto di un gentiluomo e di sua moglie* — G. B. Moroni.

Questo ritratto, non privo di forza, manca di finezza e di quel senso della composizione tanto importante, sia che si tratti di mettere su tavola o su tela una sola figura o di combinare un intero gruppo di figure.

La medesima deficienza si nota nel n. 28, contenente i ritratti di marito e moglie, del Moroni, buon lavoro di questo prolifico ritrattista.

L'ultimo dipinto italiano degno di menzione è una grande tela colle figure allegoriche dell'Estate e dell'Autunno o Apollo e Venere, che camminano colle mani intrecciate (n. 18). Sebbene descritto dal catalogo quale « un vivace esemplare nella maniera larga e fluente di *Tibaldo Pellegrino*, esso appartiene al veronese Paolo Farinati, con forti traccie dell'influenza di Liberale.

Cleveland — Raccolta Holden — *Madonna col Putto.* — Scuola Lombarda

Vi sono, inoltre, due busti di Justus Van Ghent, della serie di Urbino, di cui il Louvre possiede altri esemplari. Il n. 10, ascritto al Signorelli, rappresenta il Papa Sisto IV benedicente, l'altro (n. 15), ascritto a Domenico Ghirlandaio, reca un Dottore Fiorentino nel suo studio.

Fra le poche pitture di scuole non italiane, la più piacente è una piccola Natività dell'Altdorfer (n. 51), un artista di cui non rimangono moltissime opere.

MARY LOGAN BERENSON.

Milano.

Il giorno 8 dicembre alla Biblioteca Ambrosiana ebbe luogo la inaugurazione della Pinacoteca riordinata e riorganizzata per opera di Luigi Cavenaghi, Luca Beltrami e Antonio Grandi, come ricorda una lapide in marmo ornata di tre medaglie colle effigie dei tre benemeriti cittadini, posta a metà del grande scalone. Il loro lavoro coscienzioso e illuminato ebbe il plauso di quanti intervennero alla simpatica cerimonia e certo gli studiosi e coloro che trovano nell'arte un diletto intellettuale debbono essere grati ad essi, a Don Achille Ratti e al venerando Monsignor Ceriani, di aver fatto sì che questa importante raccolta sia finalmente disposta in modo al tutto degno dei preziosi oggetti che contiene. Ci riserviamo nel prossimo fascicolo della *R. d. A.* di parlarne nuovamente illustrando alcuni dei principali dipinti.

La *R. d. A.*

Roma. — Due milioni e mezzo per le Belle Arti.

Il progetto presentato al parlamento per le Belle Arti fissa le somme disponibili per acquisti di cose d'arte. Nell'esercizio presente il fondo verrebbe a costituirsi con 840 mila lire previste dai proventi di ingresso nei musei e gallerie; 300 mila già stanziate colla legge 27 giugno 1903; 350 per interessi dei quattro milioni depositati alla Cassa Depositi e Prestiti e 1 milione di dotazione fissa versato in conto corrente. La somma che risulta cumulando queste cifre è di due milioni e mezzo circa.

Ancora un nuovo ritratto di Francesco Petrarca

Tra i felici rinvenimenti e le constatazioni alle quali fu occasione il recente, ormai compiuto, riordinamento delle collezioni d'arte annesse alla Biblioteca Ambrosiana è da annoverare anche quella che il titolo sopra accenna di « ancora » un nuovo ritratto di Francesco Petrarca. E più che propriamente il caso di dire « ancora » ed « un nuovo »; giacchè non sono lontani i giorni ne' quali il De Nolhac usava le stesse parole per annunciare nella *Gazette des Beaux Arts* (XXV, 1900, p. 292 segg.), un ritratto del geniale cantore di Laura, da lui esumato dal codice latino 6069 T. della Biblioteca Nazionale di Parigi. Il codice recando alcune postille di mano del Petrarca stesso, giustamente se ne conclude che il ritratto fu dipinto, lui vivo e sotto i suoi occhi. Il ritratto è dunque importantissimo per la iconografia petrarchesca e passa innanzi anche a quello dodici anni prima esumato dal De Nolhac e che ha ormai preso posto come di diritto nelle edizioni petrarchesche e nelle storie illustrate della nostra letteratura. Il ch. prof. Commendat. Francesco Novati ha pertanto ben fatto segnalando ed illustrando la scoperta del De Nolhac (*La Lettura*. I, 1901, p. 625 seg.). L'iconografia del Petrarca veniva poi splendidamente riassunta ed illustrata dal principe d'Essling e da E. Müntz nel monumentale volume *Pétrarque* (Ch. II, « L'Iconographie de Pétrarque » pp. 61-82, Paris 1902).

Milano — Biblioteca Ambrosiana — *Ritratto di Francesco Petrarca.*

Il nuovo ritratto che ho il piacere di annunciare e di presentare fedelmente riprodotto, aggiunge un nuovo paragrafo all'iconografia stessa.

Aveva fermato la mia attenzione (e come no?) un paragrafo, il terzo, della descrizione sommaria dei quadri che il Card. Federico Borromeo donava alla sua di fresco fondata Biblioteca, quand'egli già veniva maturando il progetto geniale di farla sede di un'Accademia di belle arti, descrizione inserta nell'atto stesso di donazione del 28 aprile 1618 (v. *Guida sommaria della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*. Appendice I; Milano 1907): nientemeno che vi si parla di un ritratto del Petrarca per mano di Leonardo e non del Petrarca soltanto, ma anche di Gian Galeazzo Visconti, tutto questo in una tavolettina di formato minimo: « Due teste una del Duca Gio. Galeazzo Visconti e l'altra del Petrarca fatte da Leonardo « sopra un piccolo asso alto un dito ».

Ma il piccolo asso nella Pinacoteca Ambrosiana più non si vedeva, e non ne fanno nè potevano farne alcun cenno le ultime *Guide* dell'Ambrosiana alquanto particolareggiate (Veneziani, *Guida della Biblioteca Ambrosiana,* Milano, 1860; Arch. L. Beltrami, *La Biblioteca Ambrosiana,* Milano, 7905). La mia curiosità era resa più acuta dal gran nome di Leonardo dato come quello dell'autore; per quanto e la cagione del tempo del Petrarca troppo lontano da quello di Leonardo, e la poca simpatia che Leonardo stesso sembra aver nutrito pel Petrarca (v. Cod. Trivulziano, Tavola I, fol. I, in *Il Codice di Leonardo da Vinci,* nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano, trascritto ed annotato da Luca Beltrami, Milano 1891, Richter, J. P., *Leonardo da Vinci,* II, p. 377, n. 1332, Londra 1883) mi rendessero molto sospetta, a dir poco, una tale attribuzione. Mi sembrava in ogni caso molto interessante che una voce così autorevole come quella del Cardinale Federico attestasse una tradizione così singolare. D'altra parte sta il fatto che si riteneva e si ritiene per bene attestata dalla pavese Cronica Bossiana, la tradizione del Petrarca ritratto in effigie insieme con Gian Galeazzo Visconti.

Dice il Bossi (il suo manoscritto nella Biblioteca Universitaria di Pavia, porta oggi il n. 179) sotto l'anno 1367 che il « *fatto* » (di Gio. Galeazzo ancor giovanetto indicante il Petrarca come il più dotto tra ragguardevoli personaggi adunati in una sala del Castello di Pavia) « *pur anco di presente si vede dipinto a chiaro e scuro* ».

Aggiunge il gentiluomo Pavese Robolini (*Notizie* appartenenti alla storia della sua patria, V, parte II, p. 69) che « in un Convocato del Consiglio Generale di Pavia delli 5 Gennaro 1682 venne deliberato ad istanza del signor Aldo Manuzio *Nob. Veneziano Scrittore d'Historie* che gli si mandasse a spese della città il *disegno a penna di Messer Petrarca con i colori secondo l'imagine che è nel Castello* ».

Vero è che nel manoscritto del Bossi non si trovano se non quelle parole che il Robolini reca, come sopra, in corsivo, e che anche queste parole nel medesimo mano-

scritto del Bossi sono cancellate con due tratti di penna, come il Robolini stesso fa osservare.

Mi scriveva il ch. Mons. D.r R. Maiocchi che, per quel che riguarda la domanda del Manuzio, il Robolini lo tolse dal codice 334 della Universitaria pavese.

La minuscola tavoletta dell' Ambrosiana mostra chiaramente di aver subito i danni del tempo, massime pel ritratto di Gian Galeazzo, che però la fotografia ha reso ancora abbastanza riconoscibile; ben sembra rispondere meglio all'idea d'un dipinto a chiaro e scuro; e per poco non mi fa l'effetto di cancellare le cancellature del codice Bossiano di Pavia.

La fedele riproduzione che accompagna questo breve scritto mi dispensa da una più minuta descrizione dell'originale, tanto più che il poco che rimane del quadretto or tornato alla luce rende difficile e mal sicuro l'entrare in molti particolari. Pur si vede abbastanza chiaramente che siamo in presenza di un'opera di squisita fattura dell'ultimo trecento e di scuola molto probabilmente toscana. Certo abbiamo qui, se nulla vedo, un Petrarca più bello e più formoso che non ci appaia nei ritratti finora conosciuti. Delle delicate e difficili questioni, che la piccola tavoletta può suscitare, amo meglio lasciare il giudizio ai competenti, alla schiera dei quali posso anch'io dire (*Paradiso*, X, 35)

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba.

Agggiungerò soltanto che il ritrovamento della tavoletta conduceva poco appresso al ritrovamento della cornice; una piccola cornice del primo seicento, di legno nero intagliato, nella quale rientrata, la tavoletta ha ripreso il suo posto accanto al topolino di Brueghel e con esso sta esposta al pubblico (v. la citata *Guida sommaria,* pagina 80) nella Sala F, vetrina II,

A. Ratti.

I dipinti della Chiesa di S. Francesco o di S. Maria Magna in Ripatransone

L'indole mite degli abitanti, la lontananza dalle grandi vie storiche, la difficoltà delle comunicazioni, che con l'isolamento favorì la tendenza forse innata della razza al misticismo, fecero della Marca « la provincia più veramente francescana d'ogni altra » (1). E mentre la regione tutta si adornava « a modo che il cielo di stelle... di santi ed esemplari Frati, i quali a modo che luminari di cielo, hanno illuminato ed adornato l'Ordine di S. Francesco, e il mondo con esempli e con dottrina » (2), non vi era città, non castello che non vedesse sorgere rapidamente, ad ospitare gli umili frati, uno o più conventi, molti dei quali fondati sotto la diretta ispirazione dello stesso Francesco, che questa provincia dilesse fra tutte.

Così a metà del seicento vi erano nelle Marche, tra grandi e piccoli, 246 conventi di Francescani, innumerevoli essendo quelli delle Clarisse e dei Terziari (3).

Non ultima nel pio fervore fu Ripatransone, dove fin dagl'idi di giugno del 1246 sorgeva una modesta chiesetta per opera di Francescani, eccelsa sopra uno dei suoi colli, dedicata a S. Maria detta *magna*. Sul finire del secolo e nel successivo il primitivo oratorio, sotto l'influsso dell'arte gotica, si trasformò in ampia chiesa, che i secoli seguenti fecero bella di affreschi e di sculture.

Non monumento insigne, ma documento di pietà e di fede, per il quale la soppressione del 1810 segnò il principio della rovina: dispersi gli arredi sacri e l'archivio della chiesa, asportate nel 1813 dalla vicina torre le campane e offerte a Napoleone per farne cannoni.

(1) Paolo Sabatier, *Vita di S. Francesco*, cap. XI, p. 122.
(2) *Fioretti*, cap. 42.
(3) P. Carlo Gasparini, « le glorie Francescane nell'Illustrissima Provincia del Piceno », ms., p. 195.

Più tardi, nel 1825 o '26, un trave del soffitto minacciava rovina. Il vescovo, che era Monsignor Filippo Monacelli di Fossombrone, ed il municipio si palleggiarono l'obligo del restauro finchè si ricorse ad un provvedimento davvero esiziale; l'intiero tetto fu abbattuto.

Un epigramma felice, quantunque non molto originale e in un latino... barocco corse in quei giorni:

Quod fecerunt Monaci, defecit Monacelli.

Cadevano intanto gli scialbi, cadevano gravi altari della fine del cinquecento e del seicento e rivissero, insospettati tesori d'arte, gli antichi dipinti. Come una fiamma fulgida e fugace la loro vita fu breve; gli agenti atmosferici e l'opera zelante dell' uomo li distrussero rapidamente ad eccezione di uno solo.

Riapparve questo, verso il 1835, dietro l'altare dedicato a S. Antonio di Padova; ma quindici anni dopo era già notevolmente danneggiato; la scritta, che un tempo si leggeva nel basso della pittura, era sparita. Ben più deteriorata si trova oggi e in sì grave modo che, se non si pensa ad un sollecito distacco è prossimo alla totale scomparsa.

Quatto figure erano ritratte nella metà inferiore del dipinto; oggi ne restano due sole a sinistra di chi guarda; cioè la Madonna seduta, della quale è perduta gran parte del viso, ed un santo Pontefice inginocchiato ed orante, intepretato per S. Gregorio magno, ma più probabilmente S. Gregorio VII. Di S. Giovanni Evangelista e di San Francesco che si vedevano a destra, pure inginocchiati ed oranti, non si scorgono che debolissime tracce (1).

(1) Esternamente al contorno del dipinto si vedeva un tempo rappresentato S. Antonio di Padova « vestito di nero, mentre S. Francesco... ha l'abito del colore di quello de' Cappuccini » (March. Filippo Bruti-Liberati, *XIII mem sulle B. A. ne'sagri tempj ripani*, p. 5). È evidente che questa figura era di altra mano e più recente; essa giustifica il titoto dell'altare.

Non meno deteriorate sono le piccole storie della passione di Cristo, che costituiscono la parte più curiosa della strana pittura.

Cominciano dall'alto a sinistra:

1 - Gesù orante; un angelo gli presenta il calice - 2 figure.

2 - Gesù baciato da Giuda, che è seguito dalla turba dei soldati, uno dei quali porta una lanterna, Pietro

Ripatransone — Chiesa di S. Francesco — Particolare di un affresco.

taglia l'orecchio a Malco - 7 figure delle quali si vede tutto, o buona parte del volto.

3 - Gesù circondato dai soldati (uno dei quali lo schiaffeggia), davanti ad Ana - 4 figure.

4 - Gesù circondato dai soldati davanti a Caifas - 4 figure.

5 - Gesù bendato e percosso - 4 figure.

6 - Gesù, nudo con perizoma, flagellato - 3 figure.

7 - S. Pietro si scalda presso il fuoco, è accusato dall'ancella; il gallo canta - 4 figure.

Passando a destra;

8 - Giuda riceve dai Farisei il prezzo del tradimento - 5 figure.

9 - Gesù circondato dai soldati, davanti a Pilato - 4 figure.

10 - Gesù « afferrato da un Soldato, che lo presenta ad Erode, che col dito verso di lui lo rimprovera » (1) - 3 figure. *Questa storia oggi è perduta.*

11 - Gesù bendato e deriso - 6 figure.

12 - Ha assai sofferto collo scrostarsi del muro, per cui solo è rimasto Pilato, che si lava le mani (2).

Una cinquantina di figure adunque; un ciclo di pitture interessantissime per il valore iconografico, per l'efficacia della composizione, per la varietà fisionomica. Le figure, alte da 20 a 25 centimetri, sono rappresentate dai ginocchi o da mezzo le cosce in su; le teste sono rappresentate tutte in profilo, o per tre quarti; nessuna di fronte. È curioso osservare, che le teste di Gesù, di Pietro, di Ana, di Caifas sono più grandi che quelle dei soldati, dei Farisei, di Giuda e degli altri personaggi minori.

Sotto le figure di Cristo, di Giuda, di Pietro, di Ana, di Caifas e di Pilato è scritto costantemente il nome in caratteri parte gotici e parte latini.

***

Ignoto l'autore; ignoranza che non ha però impedita l'incredibile attribuzione ad « un buon imitatore di Cimabue » (3), ripetuta anche in opere recenti.

Ma non occorre veramente molta sagacia, dopo l'articolo del noto critico A. Colasanti, comparso nell' « Emporium » (4), per riconoscere ne le pitture di Ripatransone, la stessa mano che dipinse gli affreschi della Chiesa farfense di S. Vittoria in Matenano.

Basta porre a confronto la figura di Cristo ne le due composizioni, per ritrovare identità fisionomica, ugual maniera di trattare i capelli, di segnare fortemente i muscoli pettorali ed i rilievi delle costole, di cui le superiori arrivano sino alla linea mediana, come per assenza dello sterno: il nostro pittore contorna con un solco profondo la cassa toracica e traccia un altro solco dall' ombelico al pube.

Lo stesso parallelismo corre tra le rappresentazioni della Vergine e di S. Pietro ne l'una e ne l'altra pittura. E ancora: identica notazione iperbolica delle contrazioni dei muscoli mimici ne le espressioni del dolore e specialmente il segno come di una U molto aperta alla radice del naso; la medesima preparazione monocromatica del fondo, che a Ripatransone era di colore azzurro, diventato verde col tempo.

Identico e assolutamente caratteristico è il modo di trattare le aureole: in rilievo e crociate ne le immagini di Cristo; ne le altre figure pure in rilievo ma con un cerchio esterno a punti grafiti ed uno interno a raggi anche grafiti.

***

Una circostanza fortuita e felice ha fatto quasi coincidere lo studio del Colasanti con un articolo di Corrado Ricci intorno all'Esposizione di Arte sacra di Macerata, articolo che del primo potrebbe essere il commento.

Quell'Esposizione, che pure non giunse a dire in maniera piena tutto il valore dell'arte marchigiana, è passata in luminosa visione per i lettori dell' «Emporium»,

(1 e 2) Marchese Brutti-Liberati, *XIII mem cit*, p. 5.

(3) March. Amico Ricci, *Memorie Storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, tom I, p. 102 n. 12.

(4) Fascicolo di Gennaio 1906.

grazie alla magistrale sintesi del Ricci e alle riuscitissime e davvero mirabili illustrazioni.

Ebbene, alla scuola fabrianese, che ne la mostra fu così largamente rappresentata, ci è oggi facile avvicinare il nostro artista. La somiglianza che ad esempio corre tra la Crocifissione della tavola del Museo di Matelica e quella di S. Vittoria è addirittura decisiva per concludere che il pittore di quest'ultima fece parte della valorosa schiera degli artisti fabrianesi.

Tuttavia non credo che all'Esposizione figurassero opere del Nostro, il quale apparisce come il più rigido il più convenzionale tra i seguaci di Gentile, ne lo stesso tempo che rimane il più caratteristico.

Dopo questi confronti che ognuno può facilmente istituire, non credo sia più possibile l'avvicinamento che stabilisce il Colasanti, tra gli affreschi di S. Vittoria e i dipinti della cappella della beata Angelica in Foligno. Non conosco questi ultimi: ma a giudicare dalle caratteristiche che il medesimo critico ne tratteggia, mi sembra che la cercata somiglianza svanisca. Non so infatti vedere nei dipinti di S. Vittoria, o, ciò che torna lo stesso, in quelli di Ripatransone, delle « figure sottili, esageratamente magre », dai cappelli che « sembrano serpentelli », dalle orecchie « con la conca esageratamente grande », con sotto la gola, « un'abbondanza di adipe, che contrasta con la loro magrezza ».

***

Spero cha il nome del nostro pittore sarà un giorno rivelato, e sulla buona via potrà mettere la scritta che un tempo si vedeva ai piedi dei dipinti di Ripatransone.

Letta dal March. Filippo Bruti-Liberati, fu da lui cosi trascritta:

A. D. MCCCCLXVI Maji die X..... (1)

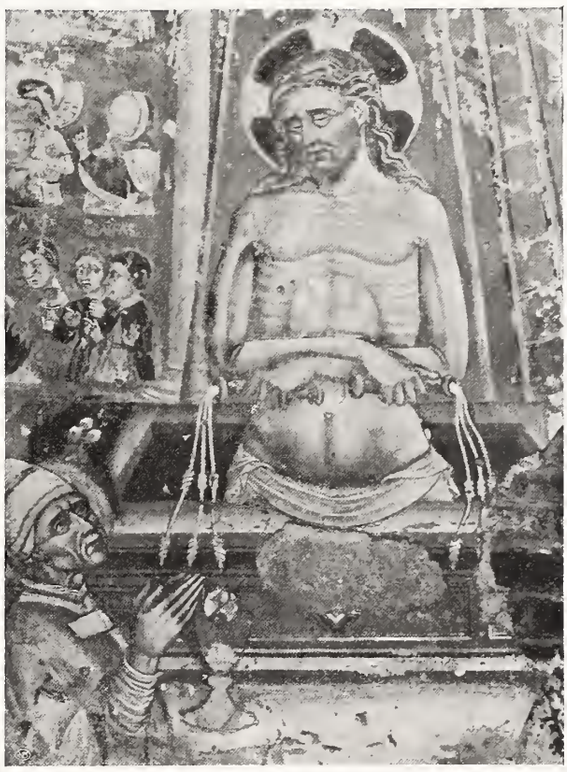
È vero che il Bruti non fu sempre diligente raccoglitore e potrebbe avere equivocato ne la lettura; ma quale circostanza vieta di accettare questa data? Forse l'arcaicità del nostro artista? Non dimentichiamo che se l'opera sua collocata a metà del quattrocento può sembrare arretrata rispetto alla pittura toscana, si trova invece alla pari con l'arte della regione marchigiana, la quale subito dopo accoglieva - e forse sembrò rivelazione e progresso - un artista non meno arcaico, Carlo Crivelli.

Ma la migliore prova dalla esattezza di questa data, è offerta da altre due opere che il nostro pittore condusse ne la medesima Ripatransone, sufficentemente conservate per riconoscere la sua mano e pure datate.

Nel Palazzo comunale, non ostanti i molti rimaneggiamenti e le parziali ricostruzioni, esiste tuttora buona parte di un'antica loggia, che i documenti del quattrocento e del cinquecento chiamano « logia picta Antianorum ». In essa, e precisamente nel locale oggi occupato dalla Posta, è un dipinto murale in forma di dittico - avanzo di antico trittico, che ha perduto un pannello laterale - il quale per i caratteri stilistici si dimostra opera del nostro artista.

Nel pannello maggiore è la Vergine in trono, che porge la mammella al figlio; sul trono sono due angioli adoranti: nel pannello di destra per chi guarda è rappresentata S. Maria Maddalena - patrona della città - che con la destra toglie il coperchio al vasetto degli unguenti, sostenuto con la sinistra.

Il nostro pittore, che mostra una singolare energia nei volti delle sue figure maschili, è invece stranamente apatico ne le immagini femminili, come in questo dittico e ne l'Annunciazione di S. Vittoria. Ne gli altri caratteri l'artista è immutato: aureola crociata nel Bambino; a punti



Ripatransone — Chiesa di S. Francesco — Particolare di un affresco.

e a raggi ne le altre figure; il trono di forma complicata e a riquadri, come ne la citata Annunciazione e ne la tomba dei dipinti di S. Francesco; le vesti femminili orlate; il contorno abituale del dipinto a forme geometriche.

Sotto il pannello maggiore si legge tuttora la seguente scritta in carratteri gotici:

hoc opus factum fuit tempore magnificorum (dominorum) antianorum videlicet petri pauli ser vanis antonii massutii anctonii cole boctii et Iaccobi Augus) tini A° D' MCCCCLXI et die VI agusti (1).

***

L'altr'opera, in condizioni di conservazione meno buone della precedente, è un dittico sul muro orientale della Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, rappresentante i titolari. I

(1) March. F. Bruti-Liberati, *I. mem. sulle B. A. etc,* (per nozze Marini-Bernardini), p. 9. Non è possibile sospettare un errore di stampa, perchè lo stesso Bruti ripete altrove (*III. mem. p. 3; VII, p. 3; XIII, p. 5*) la medesima data in numeri arabici.

Questa data del 1466 esclude senz'altro la mano di Gentile (morto verso il 27) dagli affreschi di S. Vittoria, eliminando quindi definitivamente l'attribuzione che di essi fece al grande maestro fabrianese il Cantalamessa.

(1) Le parole tra parentesi sono oggi perdute; ma mi è stato facile ricostruirle coi dati sincroni dell'Arch. com., Vol. IV dei Cons., fol. 184 r.

due santi sono in piedi, entro un rettangolo, terminante in alto ad arco trilobato. Particolarmente bella è la testa di S. Filippo, che richiama alcune teste di apostoli nel Transito della Madonna a S. Vittoria.

Del nostro artista vediamo i caratteri abituali, dalle aureole disegnate nel solito modo, ai capelli, ai panneggiamenti, ai contorni del dipinto.

Ai piedi della pittura era una scritta, oggi perduta, la quale portava, oltre i nomi dei due santi, la data, che il March. Filippo Bruti-Liberati, dopo molte incertezze, credette di poter leggere per 1468 (1).

***

Così del nostro pittore è ormai definita la personalità artistica per quattro opere, tre delle quali datate.

Ma davvero non tenteremo nè meno di avvicinarci alla rivelazione del nome di un artista che si mostra dei più operosi ne la regione marchigiana? I documenti diretti fanno difetto, perchè le memorie della chiesa di S. Francesco e dei SS. Filippo e Giacomo sono disperse da tempo ed i Libri di esito comunale cominciano solo dal 1479.

Un tenue filo viene però offerto dai Volumi dei Consigli. Questi non parlano del trittico della loggia; ma di quel medesimo anno, si legge un enigmatico documento, che potrebbe rivelare la verità. Fu predicatore ne la quaresima del 1461 il frate domenicano Giovanni da Pistoia; egli parlò specialmente « de sancto vincentio et eius miraculis », destando entusiasmo, che si tradusse ne la sollecita costruzione di una cappella in onore del santo, eretta ne la chiesa di S. Domenico.

Si domandò al Consiglio chi dovesse decorare la cappella; il 24 luglio 1461 fu portata la proposta: « super facto cappelle sancti vincentii depignende utrum detur presenti pictori videlicet magistro Iacobo de camplo, An illi magistro albanensi per quem dicta cappella depingi petitur per fratres sancti dominici » (2).

È significantissimo l'attributo di « presens », che si dà a maestro Giacomo. Non siamo nel caso di un atto notarile, nel quale starebbe a indicare la semplice presenza materiale, non conciliabile e fuori di luogo in un Consiglio di cernita. Il « presens pictor » non indica — o m'inganno? — che il pittore di Campli lavorava *in quel tempo* pel Comune? Questo si diceva il 24 luglio 1461 e la pittura della loggia veniva datata, cioè finita, il 6 agosto dello stesso anno. È qualche cosa di più di una semplice coincidenza.

Nè basta. Se maestro Giacomo non avesse compiuto alcun'opera per il Comune, non si spiegherebbe come venisse richiamato molti anni dopo, (a meno che avesse dimora fissa a Ripatransone ed anche in questa ipotesi dobbiamo pure trovar qui l'opera sua) per decorare la cappella comunale ne la piazza di Capo di Monte. Infatti nel primo bimestre del 1479 egli riceve 12 lire quale residuo di 15 fiorini dovutigli « pro pictura cappelle comunis in plathea capitis montis » (1).

Senza voler trarre una conclusione che è prematura, abbandono il nome di maestro Giacomo di Campli, la piccola terra d'Abruzzo, alle ricerche degli studiosi. Se egli è realmente l'autore dei dipinti di Santa Vittoria e di Ripatransone, non è presumibile limitasse in questi due luoghi, fuori della sua regione, la propria attività. Noi dobbiamo trovarlo altrove, ne l'Abruzzo o ne la Marca; i caratteri peculiari della sua arte ce lo faranno riconoscere con piena sicurezza e forse queste altre opere porteranno la luce desiderata e completa. Luce forse feconda, particolarmente in questo momento di affannose ricerche su le origini e sui primi albori dell'arte marchigiana.

CARLO GRIGIONI.

(1) Ne la I mem. sulle B. A. ecc., p. 10 il Bruti scrive: « leggesi con difficoltà notata in numeri Romani un'epoca posteriore al 1460 ma non saprei decidere se indichi il 1467, o il 1472 o il 1476 ». Ne la mem. III, p. 4, dice d'aver letto « A. D. MCCCCLVIII » Finalmente ne la mem. XVI p. 5, scrive che dopo accurato esame ha letto l'anno « 1468 », lettura che possiamo accettare come definitiva ed esatta. Anche ne la peggiore ipotesi non si allontanerebbe di molto dalle date degli altri dipinti.

(2) Arch. com., Vol. IV dei Cons., fol. 184 v. Non venne presa alcuna deliberazione in proposito.

(1) Ivi, Libro detto *Memorie*, esito gen. - feb. 1479, fol. 6 r.

Chiese gotiche Cadorine

Il buon esempio dato da Francesco Malaguzzi Valeri nella *Rassegna d'Arte* per l'arte Valtellinese (1906, fascicoli 8 e 9) dovrebbe essere imitato per l'arte di altre nostre regioni alpine, ove alle bellezze naturali s'associano bellezze artistiche, ignorate o neglette, che sono una vera sorpresa pel viaggiatore studioso d'arte. Tra queste nostre regioni privileggiate dalla natura e rese ancor più interessanti dall'arte tengono un posto cospicuo, oltre alla Valtellina, la valle d'Aosta, il Trentino, il Cadore. Ma se la Valle d'Aosta è già abbastanza celebre, grazie ai *Castelli Valdostani* del compianto Giacosa e a varie altre pubblicazioni sui suoi monumenti romani e medioevali, se il Trentino è oggetto di studio sempre più attivo da parte dei Trentini, che con tanto amore vanno illustrando questa parte d'Italia in parecchie riviste e pubblicazioni, meno noto e meno studiato artisticamente è il vicino Cadore. La patria del Tiziano e del Brustolon, teatro degli eroismi del Calvi, è celebrata specialmente per queste altissime glorie e per le sue superbe bellezze naturali, cantate dal Poeta d'Italia che s'ispirò direttamente alla poesia del luogo.

Ma, fuorchè in alcuni quadri e affreschi noti (quadro del Carpaccio a Pozzale, di Tiziano a Zoppè, di Paris Bordon a Taibon, affreschi di quest'ultimo a S. Simone di Vallada, e pochi altri quadri e affreschi), l'arte del Cadore non è abbastanza conosciuta nè studiata. Lo stesso Brustolon, che ha seminato di preziosi tabernacoli le chiese del paese nativo, aspetta ancora una degna monografia, dopo quella rudimentale del Persicini; le graziose chiesette sparse nelle splendide vallate, al limitare delle nere selve di pini o ai piedi dei bianchi maestosi colossi dolomitici, rappresentano una pagina d'arte ancor nuova e

costituiscono, fatta qualche rara eccezione, una serie di monumenti dimenticati, tanto che parecchi di essi non sono nemmeno registrati nell'« Elenco degli Edifici monumentali in Italia ».

Queste umili chiese, trascurate da quanti hanno scritto sul Cadore, sono preziosi documenti per la storia dell'arte locale, sia che riflettano forme d'oltralpe o presentino forme indigene genuine.

Anche gli scrittori Cadorini, come il Ronzon, benemerito per aver fondato la Biblioteca Cadorina, l'Archivio Storico Cadorino e il periodico omonimo, morto purtroppo con lui e che il suo degno successore, Don Pietro Da Ronco, dovrebbe riprendere, si sono occupati di qualche affresco, quadro o scultura, poco o nulla curando l'architettura.

Uno studio organico e compiuto dell'arte cadorina, è ancora da farsi, e anzitutto è ancora da farsi, come per altre regioni d'Italia, cominciando dallo stesso Veneto, di cui il Cadore fa parte, un inventario compiuto ed esatto del materiale. Un materiale abbastanza ricco per un paese alpino, quando si pensi che anche negli angoli più elevati e remoti sono sperdute artistiche chiese e che il solo villaggio di Vigo racchiude tre chiese monumentali. La Guida del Cadore del Brentari, meno estesa di quella del Trentino, dello stesso autore, appena nomina le antiche chiese, dedicando solo qualche cenno alle principali; ma non gliene faccio colpa, perchè i viaggiatori frettolosi si lamentano sempre che le guide sono troppo lunghe.

Il Ronzon aveva abbozzato un embrione d'inventario delle cose d'arte Cadorine nell'*Indicatore Cadorino* aggiunto all'*Annuario Storico Cadorino* (anno VII, 1896), in cui sono indicati i monumenti e le opere d'arte dei singoli comuni, ma si tratta semplicemente d'un arido elenco di nomi con qualche data, incompiuto, talora inesatto ed erroneo, tuttavia sempre prezioso. Qualche notizia storica sulle chiese cadorine si trova nelle « Memorie documeuate per la storia del Cadore raccolte dal sacerdote Giuseppe Monti di Candide e compilate da Monsignor Can. Giov. Battista Martini di Padola », manoscritto che è uno zibaldone di notizie, ma che ha qualche pregio, perchè compilato in parte su documenti ora dispersi o scomparsi. Vi ho trovato qualche nome d'artista, ma specialmente la cronologia delle chiese, per la quale mi ha fornito alcune date, attinte a documenti, anche la cortesia di Don Pietro da Ronco, degno continuatore dell'opera meritevole del Ronzon e autore di pregevoli opuscoli sulla storia cadorina.

La scoperta di alcune chiese che, essendo più delle altre appartate, erano finora sfuggite anche a me che frequento da parecchi anni il Cadore, mi ha spinto a dedicare questi cenni alle chiese cadorine, richiamando subito l'attenzione sulle meno note, in attesa di potere, in un altro soggiorno in Cadore, compiere una visita minuta a tutte le chiese, prenderne fotografie e approfondire le ricerche d'archivio.

Queste mie prime note vorrebbero iniziare quello studio delle chiese cadorine e quell'inventario delle medesime, di cui ho più sopra deplorato la mancanza e invocato il compimento.

Io esamino ora queste chiese specialmente dal lato architettonico, che è appunto quello stato finora più degli altri trascurato, e rilevo anzitutto due fatti caratteristici, cioè la grande diffusione dello stile gotico e la sua persistenza in epoca assai tarda, poichè, come vedremo, si costruirono chiese gotiche anche nel secolo XVI e perfino nel XVII, o, pur adottando nuovi stili, non si abbandonò del tutto il gotico, ma si crearono costruzioni miste. E per gotico intendo, non il semplice archiacuto, ma il vero e proprio gotico nella sua forma intera e genuina, coi suoi caratteristici particolari.

Se la vicinanza dei paesi tedeschi, specialmente ai confini del Cadore, come nella valle del Comelico, spiega la influenza gotica nella regione, la persistenza così prolungata di questo stile, pur tenendo conto che le forme d'arte si mantengono più a lungo nei paesi lontani dai centri, rappresenta sempre una speciale predilezione del paese per lo stile gotico, anche quando dal vicino Veneto s'introdussero altre forme d'arte. Volendo indagare le ragioni di questa predilezione, si potrebbe forse vederne una nella influenza della natura alpestre del paese: pare a me che in quel paesaggio sublime e insieme raccolto, fra vette ardite e folte selve, il gotico, svelto e pur concentrato, meglio esprima il sentimento religioso e meglio armonizzi colla natura circostante, mentre, nello stesso paese, mi danno un'impressione di freddezza, di pesantezza e di disarmonia coll'ambiente le chiese moderne, più grandiose, ma meno eleganti, in stile classico o palladiano, la cui muta bianchezza, le cui dure linee rompono bruscamente la dolce euritmia, le infinite sfumature del paesaggio cadorino.

Il mio esame riguarda specialmente quella parte del Cadore che si chiama *Comelico* e che è costituita dalle due valli del Padola e del Cordevole, affluenti del Piave; si divide in Comelico *Superiore* ed *Inferiore* ed è precisamente nel primo, cioè nell'alta valle del Padola, magnifica conca, verde di prati e di selve, circondata da superbe Dolomiti, aperta a vari orizzonti, che si trova il gruppo più notevole di chiese gotiche. Appartengono a questo gruppo due chiese che, come ho già accennato, posso dire d'aver scoperto, essendo state per me una vera sorpresa; incomincio dalle medesime il mio piccolo inventario, del quale anzi esse formano il nucleo più interessante, perchè rappresentano i due più compiuti e meglio conservati esempi del gotico cadorino. Eppure nè l'una nè l'altra figurano affatto nell'« Elenco degli Edifici monumentali in Italia »!

Candide - Chiesa di *S. Antonio Abate.* — Sorge di fianco alla moderna chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta, su forte pendio, addossata nel lato Nord a un terrapieno. Pochi anni sono (1894 ?) una valanga sfondò il tetto, producendo grosse spaccature nei muri e nelle volte, che non furono ancora riparate; fu riparato solo il tetto e puntellato il lato Sud della chiesa. Appena la nomina il Ronzon (*Indicatore Cadorino,* p. 96), il quale aggiunge la data 1539, e così pure il Brentari (*Guida del Cadore,* ed. 1902, p. 101), il quale soggiunge: « con due Santi di scuola fiamminga », che io però non ho trovato. Il Monti (Mem. cit., p. 183 e seg.) la dice rifabbricata alla metà

del sec. XVI da maestro Nicolò Rupel di Carnia e consacrata nel 1548 da Luca Bisanzio vescovo di Cattaro pel patriarca d'Aquileia (Giovanni Grimani, come ricorda una iscrizione su pergamena nella chiesa). L'architetto ebbe L. 1150 dal Comune per la costruzione.

È a pianta rettangolare, con abside pentagonale di poco più stretta. È munita di contrafforti in pietra squadrata agli angoli dell'abside e del lato Sud della nave, più uno nel mezzo di questo; il lato Nord non ha contrafforti, essendo appoggiato al terrapieno. I contrafforti dell' abside sono triangolari e terminano a cuspide con spigoli rilevati fra scanalature laterali; le cuspidi sono sormontate da grosse teste scolpite non molto rozzamente, anzi con una certa forza; è questa una caratteristica particolarità della nostra chiesetta, poichè io non ricordo altro esempio di contrafforti coronati precisamente in tal modo, i quali mi richiamano piuttosto alla mente le antefisse del castello di Federigo II a Capua, ora nel Museo Campano, conformate, come dice il Venturi (1), alle antefisse antiche della Campania, « nelle quali le teste appaiono al vertice d'un triangolo ». I contrafforti della nave sono quadrangolari e a due piani, essendo il terreno molto basso; terminano pure a cuspide, sormontati due di essi dalle caratteristiche teste, il terzo da una palla.

Intorno alla chiesa corre uno zoccolo sporgente in pietra squadrata, dello stesso color grigio dei contrafforti. Nel lato Sud, una nell'abside e una nella nave, s'aprono due finestre archiacute semplicissime, con cornici dipinte. Sotto alla grondaia, tutt'intorno alla chiesa, corre un fregio dipinto, a colori ancor vivi, il cui motivo consiste in una doppia serie di curve contrapposte e alternantisi in modo che ad ogni curva corrisponde l'unione di due curve.

La facciata ha una porta assai originale in pietra gialla, con stipiti incurvantisi e mensole sotto l'architrave, e ornati, come questo, d'una gola e d'un bastone, così che agli angoli dell'architrave i due bastoni verticali s'intersecano coll'orizzontale, producendo un originalissimo effetto.

Sopra la porta uno sbiadito affresco cinquecentesco (due santi) e una finestra circolare traforata a curve divergenti, circondata da una fascia dipinta a lineette piegate ad angolo, che si rincorrono.

L'interno è a volte acute reticolate, con chiavi ai punti d'incrocio delle nervature, le quali si diramano a fascio dalle semicolonnine addossate alle pareti della chiesa in corrispondenza dei contrafforti esterni, fuorchè negli angoli in fondo alla nave, di fianco all'arcone dell'abside, ove sono sostenute da capitelli pensili costituiti da testine, più graziose di quelle che coronano i contrafforti esterni. È questa un'altra particolarità che rende così varia e interessante la nostra chiesetta, la quale pur troppo è in uno stato di conservazione assai deplorevole anche nell'interno: alle fenditure nelle pareti s'aggiungono quelle nelle volte e tra le pareti e le volte, così che queste più non aderiscono a quelle e si reggono per miracolo da sè; sono caduti alcuni pezzi di nervature e sta per cadere un pezzo dell'arcone dell'abside, spaccato proprio alla chiave, con danno anche dell'affresco che vi sta sopra, cinquecentesco: due angeli giacenti a fronte.

Le volte portano tracce di decorazioni pittoriche a stelle. Il Monti (*C. c.*) dice che « il coro al soffito aveva affreschi in ogni angolo », ma non ne rimane alcuna traccia; rimane invece un altro prezioso ornamento, ch' egli non nomina nemmeno, ma che costituisce una gradita sorpresa pel visitatore. L'abside è tutta rivestita, a una certa altezza, d'una fascia, alta circa un metro, di cuoi lavorati in oro e argento con disegni a rabeschi e fogliami; le pezze di cuoio sono tutte della stessa larghezza, cucite insieme, disposte verticalmente su due linee e un poco più lunghe nella linea superiore. La fascia è sormontata da una cornice in legno dorato, forse posteriore, e continuava anche di fianco all'arcone dell'abside, ma qui essendo assai logora (così mi fu detto), fu sostituita con pezzi di stoffa moderna, che contrastano assai sconciamente, nelle figure e nei colori, cogli antichi cuoi, dalle tinte vive, ma così delicate e dal disegno così fine. Di cuoio d'oro è pure il paliotto dell' altar maggiore, ancor meglio conservato della fascia e disegnato diversamente, cioè a fiorami con uccelli e la figura di S. Antonio Abate nel mezzo.

Si tratta evidentemente di quei caratteristici cuoi d'oro che costituiscono uno dei rami più splendidi dell'arte industriale veneziana, ramo illustrato dal Molmenti nel II volume della sua *Storia di Venezia nella vita privata*, ove ne è anche riprodotto un bellissimo saggio, che si conserva a Milano nella raccolta dei fratelli Mora. Ma un altro saggio ancor più bello e compiuto lo si vede in una originalissima sala del Monte di Pietà a Treviso, rivestita tutto all'intorno d'una fascia di cuoi d'oro ancora intatti, i quali assomigliano perfettamente a quelli della nostra chiesetta non solo nel disegno, ma anche nelle dimensioni e nella disposizione. Ed è sorprendente come, non solo per la sconosciuta chiesetta di Candide, ma anche per la sala del Monte di Pietà di Treviso, noto pei suoi quadri e affreschi, nessuna guida accenni a questi interessanti prodotti artistici; come il Monti ricorda la chiesetta, gli affreschi del coro, i quadri e la statua dell'altare, senza nemmeno nominare i cuoi d'oro, così il Crico parla diffusamente dei quadri del Monte di Pietà e degli affreschi che sono nella stessa sala dei cuoi d'oro senza neppur farne il nome. O ai loro tempi, cioè nella prima metà del secolo scorso, questi cuoi erano ancor così numerosi che non valesse la pena di rilevarne la presenza, o forse, più probabilmente, non si dava ad essi, come a prodotti industriali, tutta quell'importanza che meritano. Ma anche oggi le guide moderne sono allo stesso punto, mentre quei cuoi d'oro, ora assai rari, si devono considerare come preziosi cimeli d'un'arte genialmente e squisitamente applicata all'industria e d'una delle più belle glorie artistiche veneziane, da cui molto avrebbe da imparare l'arte decorativa moderna.

E che i cuoi d'oro si tengano ancor oggi, purtroppo in poco pregio, almeno a Treviso, lo provano i mobili di varia specie appoggiati alle pareti rivestite di cuoi d'oro, di cui nascondono alcune parti, e non senza danno dei medesimi.

(1) *Storia dell'arte italiana*, III, p. 538 - fig. 506-513.

L'altare della nostra chiesetta, eretto, secondo il Monti, poco dopo il 1600, ha un'ancona con cornici in legno dorato, recante nel mezzo la statua di S. Antonio, *antica* al dire del Monti, di fianco, dipinte su tela, S. Lucia e S. Caterina, e di sopra la Madonna col Bambino e due angeli ai lati, pitture che il Monti dice di Cesare Bagni. In basso, sotto la statua di S. Antonio, è incisa l'iscrizione: « Auctore Leonardo Glerio Sindico et Camerario ».

Il Monti riferisce che la chiesa sofferse due incendi, nel 1669 e nel 1705 e aggiunge: « Le proposte di demolizione furono sempre respinte, perchè grande è la divozione del popolo a questo Santo ». Ora è a temersi che le cattive condizioni della chiesa provochino nuove proposte di demolizione, ma, anzichè adottare questo troppo negativo metodo di conservazione, si dovrebbe arrestare in tempo la rovina dei monumenti con pronte e opportune riparazioni.

Invoco dunque che la chiesetta, così interessante eppure in così grave pericolo, come ho cercato di mostrare, venga iscritta tra i monumenti degni d'essere conservati, e senza indugio restaurata, prima che il Cadore perda il più prezioso esempio del suo antico stile gotico.

Casamazzagno - Chiesa di *S. Leonardo.* — Sorge isolata sopra il paese, sulla punta d'un verde colle, da cui si domina un vasto e magnifico panorama, nel quale spiccano, fra altre cime, le bianche Marmarole « care al Vecellio ». Il luogo è dei più poetici che si possano incontrare nelle Alpi: in mezzo alla maestosa natura fa capolino anche l'arte e l'una e l'altra si fondono insieme a rendere più attraente il gran quadro, in cui la chiesuola forma il centro e il panorama lo sfondo; a lei, piccola ed umile, sembra convergere la grande, superba natura che la circonda.

Appena è nominata dal Brentari (*Guida* cit., p. 101) e dal Ronzon (*Indic.* cit., p. 96), il quale però mostra di apprezzarla, domandando: « Pechè si lascia in abbandono uno dei pochi avanzi del vecchio stile gotico, che è lo stile delle vecchie chiese cadorine? »

Purtroppo la preziosa chiesetta non solo è lasciata in abbandono, ma è stata, or sono pochi anni (nel 1897), barbaramente restaurata, chi sa da chi, senza l'intervento d'alcuna persona competente. Poveri monumenti, lasciati in balia d'ignoranti restauratori, che impunemente li rovinano, sprecando denari a danno dell'arte! Perchè più non si rinnovino simili vandalismi e perchè la chiesetta, non meno degna di conservazione della precedente, venga convenientemente conservata, invoco anche per essa l'inscrizione nell'Elenco degli Edifici Monumentali.

Il Monti *Mem.* cit., p. 281 e seg.) la dice eretta intorno al 1550 (un' iscrizione nell' interno della chiesa dà erroneamente 1050!) dallo stesso architetto e nello stesso disegno di quella di S. Antonio a Candide.

Infatti ha la stessa pianta e le stesse caratteristiche gotiche, alternate però da due capelle laterali aggiunte posteriormente, come rileva anche il Monti, nella costruzione delle quali è stata distrutta parte del fregio dipinto, dello zoccolo e i contrafforti in pietra della nave, di cui si vedono ancora ammucchiati in un angolo i materiali. Il barbaro recente restauro, cui già ho accennato, ha compiuto l'opera vandalica, mutilando, nel riparare il tetto, nella parte superiore il fregio rimasto. I contrafforti superstiti, cioè quelli dell'abside, sono triangolari e terminano a cuspide, con spigoli rilevati fra scanalature laterali, come nel S. Antonio di Candide, ma, invece che dalle originalissime teste, sono sormontati da palle. Nell'abside si aprono due finestre, anch' esse purtroppo alterate, ossia ridotte rettangolari; in una di esse si scorgon le tracce dell'arcoacuto murato e nell'altra quelle d'una finestra rotonda, (bizzarri innesti!) circondata da una fascia dipinta eguale a quella della finestra rotonda nella facciata del S. Antonio. La facciata ha una bella porta archiacuta in pietra con cordoni intrecciantisi allla chiave dell'arco; un'altra porta, pure in pietra, si apre nel fianco meridionale della chiesa, una graziosa porticina, i cui preziosi particolari sono miracolosamente sfuggiti ai vandalici restauri. Ha un carattere più romanico che gotico: è rettangolare, con architrave sostenuto da due mensolette ricurve, ornate al di sotto di caratteristiche testine, che ricordano quelle del S. Antonio di Candide; sopra la porta s'apre una mezza finestra archiacuta, con un traforo circolare nella lunetta.

Quanto ancora rimane del fregio dipinto che correva tutt' intorno alla chiesa, sotto la grondaia, presenta due motivi diversi: uno sulla facciata, a punte simili a denti di sega, terminanti con piccole palle, con una fascia sottostante a lineette oblique; l'altro, nel resto della chiesa, a volute e fogliami.

Ingenui motivi decorativi, ma d'una certa vivacità e originalità, che variano da una chiesa all'altra, e se talvolta si ripetono, indicano la mano d'uno stesso artista, o il gusto prediletto del paese: modesti, ma preziosi elementi dell'arte locale, la quale, per quanto primitiva, offre sempre caratteristiche non trascurabili.

L' interno è gotico, ma alterato dagli archi a pieno centro delle due cappelle laterali aggiunte posteriormente; nell'abside gli spazi liberi fra l' intreccio delle nervature sono occupati da moderni rilievi decorativi in stucco.

L'altar maggiore ha una pala, che il Monti dice di Cesare Bagni di Pesaro, lavorata in Udine circa il 1609; appeso a una parete della nave si vede un antico cornicione in legno dorato e intagliato, che sostiene due statue di santi, pure in legno; non pare al suo posto originario, ma sarà forse stato rimosso dall'arcone dell'abside o dall'altar maggiore.

Davanti alla chiesa sorge isolato il campanile in pietra, con porta archiacuta e tetto a piramide.

Padola - Ruderi della incendiata chiesa di *S. Luca.* — Vi si scorgono tracce di volte acute con nervature e di antichi affreschi, forse trecenteschi.

Fuori del paese, sulla pittoresca strada che conduce a Danta, è la chiesa di *S. Anna;* sorge isolata in mezzo a folta selva di pini e, visibile solo da vicino, è pel viandante un'improvvisa apparizione, bianca nel verde cupo che la circonda.

Appena nominata dal Brentari (*Guida* cit., p. 86) e dal Ronzon (*Indic.* cit., p. 97), coll' indicazione della data 1669, che si legge sopra la porta, è interessantissima per la carattesistica mescolanza del gotico collo stile del Rinascimento e perfino col barocco; la presenza del gotico

all'estremo limite del secolo XVII è l'esempio più eloquente della persistenza di questo stile in questa regione, che in tal caso è proprio dovuta ad una speciale predilezione, poichè pur adottando forme nuove si son volute innestarvi ancora le antiche. Curiosa è anzitutto la pianta, cioè due ottagoni uniti fra loro, uno dei quali, il più piccolo, serve da abside; a questa è addossata, nel fondo, la sagrestia. Gli spigoli dei due poligoni sono muniti di contrafforti quadrati, in pietra, sormontati da una sorta di pera; le finestre sono rettangolari, lunghe e strette. Sulla facciata s'aprono una porta e due finestre ad arco pieno, in pietra, con teste femminili in altorilievo alle chiavi degli archi, cornicioni e davanzali barocchi.

Sopra la porta si legge la data 1609 e l'iscrizione:

QTA S . OP . F F LVNIVERSI-TÀ DI PADOLA DA-M . ANT . E ZAB . SACHI

cioè: « questa santa opera fece fare la comunità di Padola da M(aestro o Marco?) Antonio e Giambattista Sacchi ».

Sotto alla grondaia, sostenuta da una cornice di semplici, ma graziose mensolette, corre, tutt'intorno alla chiesa, il solito fregio dipinto, con un motivo analogo a quello del S. Leonardo di Casamazzagno, cioè a fiorami su fondo giallo vivissimo, che, insieme col color giallognolo dei contrafforti, spicca assai sulle bianche pareti della chiesa, dando a questa una certa policromia, resa ancor più pittoresca dal verde circostante della selva. Ancor più interessante è l'interno, un misto curioso di gotico e di rinascimento.

Da colonne addossate agli angoli del poligono, in corrispondenza ai contrafforti esterni, con alti, duplici capitelli, a fogliame nella parte inferiore, a volute ioniche nella superiore, si diramano grosse nervature che sostengono volte acute, o vele, le quali non si riuniscono tutte insieme nel centro della chiesa, ma fanno capo a una volta piana centrale; i pennacchi tra le vele sono occupati da una fitta rete di leggere nervature. Tra le colonne, cioè in ogni lato del poligono, sono inseriti archi a pieno centro, con chiavi sporgenti, sostenuti da pilastrini indipendenti dalle colonne.

La chiesa di S. Anna non è iscritta nell'Elenco degli Edifici Monumentali, ma offre un tale interesse come costruzione mista, che meriterebbe di figurarvi.

S. Niccolò - Chiesa omonima. — È ricordata dal Brentari (*Guida* cit., p. 98) e dal Ronzon (*Indic.* cit., p. 93). In origine gotica, ma rinnovata nel secolo XV e nel XVII, ha subito gravi alterazioni. La pianta originaria è eguale a quella del S. Antonio di Candide e del S. Leonardo di Casamazzagno, ma deformata dall'aggiunta di cappelle laterali; scomparsi quasi tutti i contrafforti, ne rimane solo qualcuno mutilato.

L'abside conserva la forma poligonale, ma ha perduto le finestre archiacute, sostituite da due rettangolari e da una rotonda; conserva pure un grazioso fregio dipinto ad archetti di carattere trecentesco e un gran S. Cristoforo quattrocentesco. In un fianco della chiesa è dipinta una figura di vescovo e lì presso è scolpita su una pietra infissa nel muro la data 1475. La facciata ha una porta barocca e una finestra rotonda. L'interno è a volte gotiche, ma con archi a pieno centro nelle cappelle laterali aggiunte e con altari barocchi; meno alterata è l'abside, adorna di affreschi. Così ne parla il Ronzon (*Indic.* cit., p. 93): « Il primitivo nucleo della chiesa attuale è molto vecchio e deve essere stato il coro della chiesa, che si conserva quasi intatto ed è, se non del sec. XIII, certo del XIV; lo proverebbero gli affreschi che ancor restano e che, se non di Giotto, sono di fare giottesco e preziosi assai; a sinistra di chi entra la grotta di Betlemme, a destra l'Adorazione de' Magi. Si deplora che le pareti recanti gli Apostoli siano state imbiancate da una mano profanatrice, e si desidera che si provi a rimetterle allo stato primiero ». Ma il pio desiderio è rimasto ancora insoddisfatto. Gli affreschi non sono certo di Giotto, e forse nemmeno giotteschi, ma pregevoli e abbastanza conservati.

Il Brentari (*C. c.*) ricorda « una pala di Cesare Bagni ed altra, d'ignoto, entrovi S. Valentino, posta su elegante altare dorato del Ghirlandazzi di Ceneda ».

Di fianco alla chiesa sorge un bel campanile, con bifore a tutto sesto nella cella e una lanterna ottagonale.

Anche la chiesa di S. Niccolò non è iscritta nell'Elenco famoso, ma mi pare che sia abbastanza importante, perchè vi debba figurare.

Come si vede, nessuna delle chiese del Comelico Superiore è registrata nell'Elenco, gravissima lacuna, che dev'essere al più presto colmata. Anche quelle del Comelico Inferiore ne sono escluse, ma queste non offrono nulla di particolarmente notevole, specialmente nell'architettura.

Passiamo dunque al resto del Cadore seguendo l'ordine topografico a partire dal Comelico.

(Continua).

D.r Arturo Frova.

Le mura del Mille

Delle mura antichissime di Bologna, che successero prime alla più ristretta cinta romana, edificate quando la città erasi omai riavuta dallo squallore dei bassi tempi per cui parve a S. Ambrogio *non città ma scheletro di città*; di quelle mura che protessero gli inizii del Comune medioevale, i primordi dello Studio, respinsero e seppero lo sdegno imperiale di Federico Barbarossa, un unico e bel frammento si conservò nell'orto dei Frati di San Giacomo dove confina col largo pubblico che fu corte al Palazzo di Giovanni II Bentivoglio ed ora dicesi la piazza del Teatro Comunale.

A codesta cinta di mura che, per distinguerle dalle altre del sec. XIII-XIV, possono chiamarsi le mura del *mille,* benchè sia incerto il periodo d'anni in cui furono costruite, appartennero le porte munite di torrazzi o *Serragli* che ancora restano in Via S. Vitale, in via Piella, in via Poggiale, in Seliciata di San Francesco, in Strada Castiglione.

Il grande frammento degli orti di S. Giacomo fu parte della muraglia che allacciava il Serraglio di San Vitale

ad un altro in Strada S. Donato, che sorgeva rasente la cappella di Santa Cecilia, demolito da parecchi secoli.

È un fortissimo muramento, coronato di tarchiati merli a capo chiuso, con corridojo di ronda e traccie delle rampe per salirvi.

Le intemperie lo avevano sgretolato, ma solo sgretolato, senza sfigurarlo. E quella scabra rugosa decrepitudine che resistè a tanti secoli di abbandono, spiata fra i pochi alberelli in fiore dell'orto degli Eremitani, pareva raccomandarsi alla gentilezza della vita nuova e alla gratitudine dei cittadini fatti per sempre liberi.

Bologna — *Le mura del Mille* — Ristauro.

Dalla piazza del Teatro il venerando avanzo non era visibile affatto.

Giovanni II Bentivoglio, quando volle regolarizzare bellamente il largo davanti la sua casa d'oro, dandovi forma di *corte d'onore* con scuderie, loggiati e caserme splendenti d'affreschi, otturò ancora le merlature dell'antico baluardo cittadino; e sopra la muraglia rintonacata i suoi pittori prolungarono le decorazioni araldiche e architettoniche per cui fu fugacemente magnifica la piazza Bentivolesca.

Più tardi, alla fine del secolo XVI, si addossarono al baluardo quattro arcate di portico, costruzione senza pregio, dove i capitelli neppure convenivano alle colonne e forse furono tratti da qualche rovina.

Non le pitture Bentivolesche cancellate affatto dal tempo, non queste meschine arcate colpevoli inoltre di aver mutilato e di nascondere la testa del famoso loggiato di San Giacomo, una delle più leggiadre architetture della Rinascenza bolognese, potevano valere contro il progetto che il *Comitato per Bologna storica*, aveva allestito per restituire alla piena vista del pubblico l'unico rudere delle mura cittadine che furono prima difesa alla nascente *libertà* di Bologna.

E diffatti non ostante varie difficoltà, il lavoro potè compiersi in questi ultimi mesi; il Demanio proprietario del porticato avendo assentito alla demolizione di esso. Con pochi rabberciamenti dei maggiori guasti all'antica muraglia e col reintegrare nel capo-portico di S. Giacomo la preziosa decorazione di terre cotte, modellate o dall'Onofri o dallo Sperandio, l'opera fu presto finita.

La merlatura a capi chiusi si trovò quasi intatta; e vedesi come si levasse più alta nell'innestarsi della muraglia al *Serraglio* che cavalcava via San Donato, onde saliva dal corridoio di ronda all'interno del dongione. Sopra questo approccio posa ora il piccolo campanile della cappella di S. Cecilia, famosa per gli affreschi del Costa, del Chiodarolo, del Tamaroccio e dell'Aspertini.

Oltre al ricupero di una reliquia così monumentale delle antichissime mura, il lavoro ha portato ad una inattesa migliore visione, d'in sù la piazza del Teatro, della abside di S. Giacomo, bellissima ghirlanda di cuspidi e pinnacoli del sec. XIII.

Sulla *mura* il Comitato pose, in una grande lapide di marmo, la memoria seguente dettata dal prof. Gino Rocchi:

QUESTI AVANZI UNICI ANCORA INTATTI
DELLE MURA ANTICHISSIME
CHE TESTIMONI AL SORGERE E AL FIORIRE
DEL LIBERO COMUNE
CINSERO LA CITTÀ A TUTTO IL SECOLO XIII
FURONO DISCHIUSI ALLA PUBBLICA VISTA
L'ANNO MCMVI

A. RUBBIANI.

Roma. — Le mura.

La *Perseveranza* riceve dal suo corrispondente romano:

" È sorta la questione di un tratto delle mura urbane di Belisario che dovranno essere demolite in vari punti per liberare il nuovo quartiere Ludovisi, il più bello di Roma nuova da quel baluardo che lo divide dalle costruzioni *extra muros*. A questo proposito è facile imaginare le montature del solito *snobismo* artistico che grida alla profanazione. Come se Firenze e Norimberga, due città che sotto diverso cielo rappresentano la civiltà di due razze, non avessero fatto lo stesso, quando allargarono l'abitato, conservando qua e là alcune torri e porte più interessanti, e demolendo le mura. Lo stesso si può far a Roma senza che nulla la città eterna perda della sua gloria. E tanto peggio per chi la pensa diversamente ".

Bravi, bravissimi aggiungiamo noi. Continuate a bandire la crociata contro tutto quanto resta di antico e di pittorico a Roma: essa dev'essere una metropoli tutta nuova, coi suoi bei palazzi nello stile del Palazzo di Giustizia o delle caserme dei Prati di Castello, non deturpata da vecchi ruderi! Bravi, continuate e vedrete che in breve volgere d'anni, a dispetto degli *snobs* intellettuali, riuscirete a trasformare quella che Ovidio chiamò

. . . . *Imperii Roma deumque locus*

in modo che persona nata cinquant'anni fa non la riconosca più. E i posteri benediranno la memoria di uomini che hanno avuto il coraggio di essere francamente anti-intellettuali e anti-artistici!

g. c.

Bibliografia

= **Molmenti P.**, *La storia di Venezia nella vita privata,* Par. II, *Lo splendore;* Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1906, 4.°, fig.

Con la riproduzione dell'affresco da Paolo, dipinto nella sala dell'Anticollegio del Palazzo Ducale e raffigurante Venezia seduta, come dominatrice del mondo, in aureo trono sul colmo della curva terrestre, coronata o gemmata la bionda leggiadrissima testa, mentre la Giustizia e la Pace le presentano le loro simboliche insegne, s'apre il nuovo volume della *Storia privata,* nè miglior scelta poteva esser fatta a prepararci, quasi con fulgida sintesi, a mirare gli incanti ed i fasti di quell'età meravigliosa. Giacchè giustamente divise il M. in tre volumi l'opera sua, come in tre età si distingue la vita della regina dei mari: l'etè della faticosa e severa preparazione, dell'ardua e diuturna lotta ognora vittoriosa, dell'affermato ed ognora crescente dominio, età di vera *grandezza* politica e morale; e l'età dell'incontrastata potenza, del godimento, del trionfo, dello *splendore,* il meriggio ardente di luce e di vita; e finalmente l'età languida e triste, ma dolce nella sua tristezza, ma sorrisa ancora di gioie ora intime ora frivole eppur serbanti sempre lo stigma dell'antica nobiltà, l'età dai bagliori dorati del tramonto, la *decadenza,* la vecchiezza che preannuncia lentamente la morte.

Allo *splendore* di Venezia dunque è dedicato il nuovo volume; gli ordinamenti politici, ecclesiastici, giudiziari, economici e militari, le condizioni del clima, gli abbellimenti della città rinnovantesi, i ricevimenti solenni e le feste popolari, le arti e la vita degli artisti, l'incremento delle scienze e il fiorir delle lettere, le scuole e le biblioteche, i teatri e la musica, le case e le ville, i conviti nuziali e le tombe, la società elegante e la famiglia popolana, il tipo estetico dell'uomo e della donna, la corruzione del degenerante costume, tutto è trattato, è svolto, è lumeggiato con rapidi efficaci tocchi da peritissima mano. Non ripeteremo quanto abbiamo già detto altra volta parlando del primo volume: la dottrina multiforme e dappertutto non superficiale da cui trae suo merito precipuo tale lavoro, e la felice rispondenza delle centinaia di illustrazioni a ciascuna forma di vita nel testo osservata e studiata, e l'ordinare e l'aggiustare sapiente delle varie parti, e il trar da esse un unico completo quadro fervente di vita e bello di storica verità ed evidenza. Chi conosce l'opera letteraria del Molmenti, chi ha letto almeno quel primo volume, immaginerà certo, anche senza che noi lo diciamo, come dalla crescente bellezza del soggetto abbia attinto l'autore crescente slancio al suo lavoro e questo abbia con ancor più calda ispirazione ideato e plasmato. Dalle masse dense dei capitoli si staccano, disegnate con dolce cura amorosa, le figure principali, artisti, guerrieri, letterati, diplomatici, da cui tanta luce raggia sulla vita di quel tempo; e attorno ad esse si muovono a cento a cento le figure minori, ciascuna segnata brevemente dell'impronta particolare, che la fa, anche in così sfuggevole visione, riconoscer fra tutte; e figure maggiori e figure minori campeggiano sullo sfondo vivo di cose antiche e di vedute nuove e lussureggiante di freschezza e di vita. Solo uno storico artista poteva concepire ed eseguire veramente, tale lavoro.

Giacchè l'arte, sappiamo, signoreggia tutta la vita veneziana del rinascimento, ne riveste tutte le forme, ne penetra e ne anima tutti gli atteggiamenti: anzi il sentimento estetico ed il godimento estetico sono in gran parte la ragion d'essere della vita stessa. Dal che un largo, non mai troppo largo, campo dato all'arte in tutto questo volume, o che vi si parli delle abitazioni signorili e plebee e delle suppellettili che le ornavano, o che vi si narrino i costumi o che vi si descrivano gli abbigliamenti, o che vi si illustrino gli stndî. Ma tre capitoli in particolare sono ad essa indicati e son quelli che maggiormente attraggono l'attenzione nostra. Nel primo d'essi si parla delle arti cosidette *pure*: dell'architettura, della scultura, della pittura; nel secondo delle arti comunemente chiamate *industriali*; nel terzo della vita degli artisti. Quanta sfolgorante potenza di genio o di ingegno, quanta armonia eterna di linee e di colori, quanta esuberanza e quanta varietà dl creazione, quanta forza di pensiero e quanta giocondità di sentimento raccolte in queste poche pagine! Antonio Rizzo colle sue facciate del Palazzo ducale e colle sue statue di Adamo ed Eva, i Lombardi colla loro chiesa dei Miracoli, coi loro palazzi Vendramin e Loredan, coi loro monumenti Mocenigo e Marcello, Bartolomeo Buono colla sua scuola di S. Rocco, Iacopo Sansovino colla scuola della Misericordia, col monumento Venier, colla libreria di S. Marco, colla indimenticabile Loggetta del campanile, Andrea Palladio colle chiese di S. Giorgio e del Redentore aprono la gloriosa interminabile coorte. E segue la folla dei grandi: dal Bellano e dal Briosco ad Alessandro Vittoria e a Tiziano Aspetti, da Giovanni e Gentile Bellini, dal Carpaccio, dal Cima a Giorgione, a Tiziano, a Paolo, al Tintoretto, una folla compatta, dinanzi a cui la mente, più che ammirare, stupisce. E di ciascuno sono notati, quasi scolpiti, con pochi segni i caratteri, dato il ritratto fisico e morale, ricordati e presentati i capilavori; e di ciascuno è rifatta sulla scorta dei recenti studî e di nuove ricerche (tanto benemeriti in tale campo il povero Ludwig e lo stesso Molmenti!) la biografia. Vicino a questi grandi i mediocri e i minori e gli ignoti, ma tutti dotati di notevole individualità artistica; vicino ai marmi e alle tele i bronzi colati in statuine, in mortai, in candelieri, in tripodi, in campanelli, gli stagni lavorati a bulino ed impressi dei vassoi, gli ottoni incisi o sbalzati dei bacili, gli acciai damascati e niellati delle daghe, delle alabarde, degli elmi, gli argenti cesellati degli incensieri e delle lampade, i legni intagliati dei cofani, dei letti, dei tavoli, degli stalli corali, il ferro torto e battuto dei cancelli e dei balaustri, i vetri plasmati a fogliami ed a fiori di mille tinte o grafiti e incavati colla mola e col diamante, le sete e gli ori tessuti ad arabeschi, ad animali, a rosoni, i cuoi impressi e argentati e dorati, il refe attorto e foggiato a merletti che sembrano usciti da mani di fate; tutto un mondo di bellezza, di grazia, di signorilità, di fantasia inesauribile.

È meraviglia davvero, pur tutti sapendo le nobili doti dell'ingegno del M., come egli, nel trattar di tante e tante cose in tanto breve spazio, sia riuscito a darci una visione completa e pur nitida ed esatta di tutte e di ciascuna; l'analisi e la sintesi in questi capitoli si aiutano vicendevolmente e si integrano. Inevitabili, naturalmente, in tanta mole di notizie e di osservazioni e pur pochissime e non gravi di conto, le inesattezze e le dimenticanze; tuttavia ad alcune di esse, nel solo intento di giovare ad una nuova edizione che (facili profeti) prevediamo vicina, ci sia qui permesso accennare.

Ti Tiziano Aspetti non è giusto il dire che esagerò i difetti del Vittoria suo maestro e trascinò l'arte alle più matte intemperanze. Se le opere veneziane, compiute nel periodo suo giovanile, il gigante della zecca, le cariatidi del Palazzo Ducale, le statue di S. Francesco della Vigna, possono forse dar ragione per un momento a tale severo giudizio, non bisognava dimenticare che ben diverse e assai più corrette e più nobili sono le opere dell'Aspetti compiute a Padova ed a Pisa in età più matura. Alla vista dei capolavori donatelleschi che adornano il tempio e il sagrato di S. Antonio, al contatto coll'arte toscana, anche l'arte sua si modificò, si perfezionò, e divenne, se non eccellente, certo lodevole. Lasciato il far grande, anzi il far gigantesco, a cui gli esempi della decadenza veneziana lo avevano spinto, egli si attenne a fondere bronzi di mediocre misura o a scolpire piccoli marmi. Le statue, metà di grandezza naturale, che stanno sull'altare di S. Antonio, son delle ultime castigate creazioni che vanti l'arte della rinascenza; e i due mezzi candelabri sulla balaustra dell'altare stesso, fatti dal concorrere di tre foglie arricciate, sul dorso di ciascuna delle quali s'arrampica un putto, ci riconducono col pensiero ai più bei tempi dell'arte padovana, quando il Bellano ed il Briosco formavano i loro paffuti sgambettanti e volanti genietti e angioletti; e final-

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE. - MONETTI ANDREA, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

mente i due altorilievi di bronzo nella cripta del duomo di Padova, sobri ed eleganti nella composizione, hanno, pur tra non pochi difetti, talune figure di veramente classica e severa bellezza.

Nel rapidissimo riassunto della storia della pittura ben si capisce come molti artisti, anche di primaria importanza, non siansi potuto se non nominare; ma, anche a costo di allungare di una o due pagine il volume, si dovea del Palma vecchio e di Sebastiano dal Piombo dire qualche cosa più che due parole. Senza il Palma, Tiziano non si capisce o si capisce male; l'opera dell'uno spiega ed integra, almeno in parte, l'opera dell'altro. E Sebastiano, il magico coloritore che portò a Roma il verbo dell'arte veneziana, che surse antagonista di Raffaello così da contendergli con fortuna anche oggi l'attribuzione di qualche celeberrimo capolavoro, rappresenta quasi ciò che sarebbe stato, sotto un certo aspetto, l'arte di Giorgione, se Giorgione più a lungo fosse vissuto.

A proposito del candelabro di bronzo eseguito da Andrea Baruzzi salodiano nella seconda metà del secolo XVI per la chiesa della Salute, avremmo visto volontieri fatto cenno della sua evidente derivazione dal famosissimo candelabro del Briosco nella basilica di S. Antonio, il modello del resto, o, se non il modello, almeno l'inspiratore più o meno diretta di quasi tutti i candelabri di quel tempo, non esclusi taluni del Vittoria o della sua scuola.

Molte e belle sono le casse nuziali, o di legno intagliato o con ornati di stucco e d'oro, nel volume: ma in verità si nota la mancanza di talune di quelle bellissime casse e scatole dipinte, che vantano il nome dl Giorgione o di Bonifacio o delle Schiavone e molte delle quali sono di altissima importanza anche nella storia dell'arte *pura* e che ad ogni modo rappresentano un gusto assai caratteristico della rinascenza e poco oltre ad essa durato, mentre l'uso delle casse scolpite, cominciato già sicuramente nel principio del XV e forse più addietro, durò fino a tutto il sec. XVIII, vale a dire in piena decadenza.

Nulla poi si dice dell'arte della terracotta. Vero è che quest'arte non ebbe in Venezia culto particolare, poichè nella decorazione degli edificii imperò quasi incontrastata la policromia fastosa dei marmi nostrani ed orientali, nè artisti di valore in tal genere si distinsero: ma non è escluso con ciò che anche a Venezia la terracotta non piacesse e non venisse talora ricercata. Delle Madonne del Bellano, importate da Padova, taluna ancora rimane, e sappiamo pure che i padri di S. Antonio di Castello chiamarono da Modena nel 1485 Guido Mazzoni, perchè egli a loro modellasse uno dei suoi ammiratissimi gruppi della *Pietà*, e che l'opera del Mazzoni fa gustata e celebrata per insigne dai veneziani d'allora.

Finalmente poco o nulla potremmo aggiungere alle note bibliografiche di che il M. correda i suoi cenni sulla vita degli artisti: tuttavia vogliamo avvertire che per Cima da Conegliano conveniva citare il recente volumetto del Burchardt, che (non so con quanto merito personale dell'autore) contiene nuove e assai importanti notizie d'archivio.

E dopo ciò non ci indugeremo sugli altri capitoli, quantunque essi, pure sconfinando in parte dal campo segnato a questo periodico, vi rientrino per l'illustrazione di tante cose e di tante costumanze desunta con sagace, pronto, dottissimo criterio dai monumenti artistici del tempo (1).

Non sempre naturalmente si deve credere che i monumenti riproducano la obiettiva materiale realtà. Certe ville veneziane e certi interni di case, che il M. trae da miniature o da incisioni, non solo non sono mai esistite, ma rappresentano il fantastico e talvolta inverosimile capriccio del disegnatore; ben fece però il M. nel tener conto anche di tali fantasticherie, come di quelle che rispecchiano l' idealità estetica a cui, in quelle loro costruzioni e in quei loro arredamenti, gli artisti e gli artieri veneziani aspiravano. Notevolissime sono infine le pagine in cui si parla del *tipo estetico dell'uomo e della donna*, sulla scorta delle opere artistiche e letterarie e dei documenti; pagine, da cui la fiorente matronale bellezza muliebre, la serena e pur maschia bellezza dei veneziani, pel rapido succedersi delle figurazioni pittoriche e plastiche apportunamente illustrate e delle descrizioni poetiche escono quasi condensate in pochi indimenticabili tipi.

Così dunque la poderosa opera del Molmenti, rivolgendosi in ugual grado e con eguale perspicacia e dottina al sentimento ed all'intelletto, lascia nell'anima del lettore quella piena sincera soddisfazione, che invano si cerca ai di nostri in tanti libri. Chiudiamo coll'esprimere un pedantesco desiderio: che al terzo volume, la cui comparsa non può essere attesa senza impazienza, sia aggiunto un indice alfabetico ed analitico di nomi e di cose, tanto per il testo quanto per le incisioni, in modo che lo studioso possa subito trovare la risposta ad ogni sua ricerca.

ANDREA MOSCHETTI.

= **Mons. Salvatore Ferraro,** *La colonna del cereo pasquale di Gaeta.* — Napoli, F. Giovannini e Figli.

S. Erasmo è il santo patrono di Gaeta dove le sue ossa furono trasportate dalla non lontana Formia: in questa città egli avrebbe reso placidamente l'anima a Dio, dopo che invano i suoi nemici avevano tentato di martirizzarlo con orribili supplizi che solo al leggerne la descrizione ci mettono i brividi addosso. Dunque a S. Erasmo è dedicata la colonna che difatti reca la vita di lui in 23 quadretti a rilievo e la vita di Gesù Cristo in altrettanti. Ammettiamo che l'artista che scolpì appartenga al sec. XIII. Ma, a noi sembra che l'amore del natio loco, faccia velo all'acume dell'A. quando lo confronta ai Pisani, tanto il suo lavoro ci appare più rozzo. Precede la descrizione della colonna un dotto studio su alcune monete Gaetane e sopra una vita del santo, scritta da Papa Gelasio II; 51 incisioni ornano il testo.

Roma. — Per le Belle Arti.

L'on. Rava ha già presentato, come si sa, nei giorni scorsi un progetto di legge generale, che ha intitolato: « Le antichità e le Belle Arti ».

È poi pronto un altro disegno, pure inerente alle Antichità e Belle Arti: quello per il nuovo organico del personale. Ecco i particolari più importanti di questo disegno di legge che regolerà tutta l'amministrazione delle Belle Arti.

Tutto il territorio giurisdizionale delle antichità e Belle Arti in Italia è diviso in 46 sopraintendenze. Tredici per i Musei e gli scavi, quindici per le Gallerie, diciotto per i monumenti. I direttori dei musei archeologici sono di diritto direttori degli scavi della loro regione. I direttori di galleria nazionali hanno anche l'obbligo di sorvegliare le gallerie e i musei medievali, e le raccolte d'oggetti d'arte che sono nel territorio sottoposto alla loro giurisdizione. I direttori poi degli uffici dei monumenti hanno la sorveglianza sulle raccolte d'arte nei luoghi ove non sono gallerie nazionali, e quindi in tutta l'Italia meridionale, Napoli esclusa.

I monumenti dell'epoca classica erano finora sottoposti alla esclusiva vigilanza della direzione degli uffici per i monumenti. Nè il direttore degli scavi della rispettiva regione aveva su di essi alcuna autorità. La nuova legge dà ai direttori degli scavi giurisdizione sui monumeeti dell'epoca classica posti nel loro territorio.

Quanto al personale la nuova legge semplificherà di molto le categorie, che fino ad ora erano vaghe, molte e mal definite. Il personale è nettamente diviso nelle due categorie, scientifica e tecnica, in quella di amministrazione e di scrittura, e in quella di custodia. Gli stipendi delle varie categorie del personale sono notevolmente migliorati. È sancito il principio che nessuno possa essere nominato a un ufficio delle Belle Arti e Antichità se non per concorso, e che nessuno possa esservi ammesso, nè come straordinario, nè come avventizio, nè come comandato.

Il ministro del tesoro ha già esaminato le domande di maggiori spese prevedute per il nuovo ruolo organico, che è di L. 422.000.

(1) Devo soltanto osservare che erra la vecchia tradizione quando ripete che molte volte alla pietra del bando sorretta dal *Gobbo di Rialto* si affiggessero anonimi libelli e caricatere. Nella mia pubblicazione, che il M. pur cita in nota, ho mostrato come non una sola testimonianza storica vi rimanga in favore di tale poco verosimile credenza.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

Alberto Grubicy

GALLERIA d'ARTE MODERNA

MILANO

Piazza Castello ✤ ✤ Largo Cairoli, 2

La Galleria

ALBERTO GRUBICY

è anche editrice delle opere degli artisti di cui possiede gli originali e vende quindi le riproduzioni in fotografia, fotoincisione ed acqueforti delle opere di:

G. SEGANTINI e dei figli Gottardo e Mario
di **GAETANO PREVIATI - TRANQUILLO CREMONA**
CARLO FORNARA - A. TOMINETTI
CESARE MAGGI - ADOLFO MAGRINI

IMITAZIONE **GOBELINS**

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	- 50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	- 50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	- 50×70	id.	» 5,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

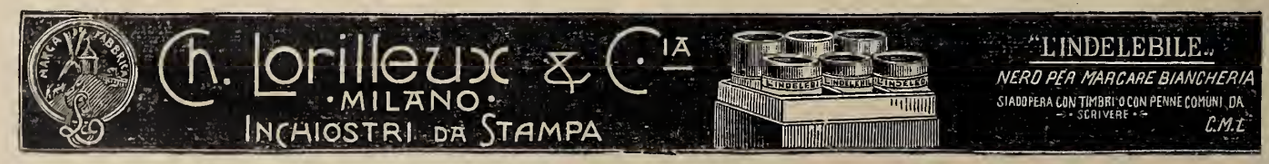
□ □ □ □ I migliori LAPIS del mondo sono i □ □ □ □

"Koh = i = noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ♣ I più cari ♣ I più economici

Guardare ad esigere la marca ***KOH - I - NOOR di L. & C. HARDTMUTH***



♣ ♣ ♣ ♣ **La presente Rassegna è stampata con Inchiostri della Casa CH. LORILLEUX & C.** ♣ ♣ ♣ ♣

Anno VII - N. 2 Milano: Febbraio 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GUIDO CAGNOLA: Brevi note sulla Pinacoteca Ambrosiana riordinata *(con undici incisioni)*. — Dott. ARTURO FROVA: Chiese gotiche Cadorine *(con tre incisioni)*. — ODOARDO H. GIGLIOLI: Una pittura sconosciuta di Alesso Baldovinetti nella Chiesa di San Marco a Firenze *(con due incisioni)*. — ALFONSO RUBBIANI: Vecchie architetture bolognesi *(con tre incisione)*. — G. C. Una nuova disillusione. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Firenze. — Frontone di camino sequestrato.

In casa di certo Giulio Matteucci, abitante in via del Piazzone venne sequestrato un frontone di camino antico di rilevante valore, che già trovavasi nell'abitazione del calzolaio Icilio Mitti.

Questi e il Matteucci sono stati arrestati, perchè il trasporto del camino è stato fatto in modo certamente doloso.

Il camino è di origine quattrocentesca.

Un'iscrizione graffita in un lato dice che è stato restaurato nel 500. Un fregio di buona fattura artistica adorna tutto il frontone con uno stemma gentilizio nel mezzo.

Firenze. — Furto di una madonna artistica.

Venne tolta furtivamente dalla facciata della palazzina dei signori Pecagli, nel mezzo della popolosa borgata di Petriolo, una pregevole madonna in terracotta della scuola robbiana. Essa aveva un valore di 10.000 lire.

Firenze. — Otto lavori di Michelangelo nella Galleria antica e moderna.

Fin da quando era direttore delle regie gallerie di Firenze, Corrado Ricci vagheggiava l'idea di raccogliere presso il *David* di Michelangelo nella tribuna delle gallerie antica e moderna di quella città, non dei semplici gessi, ma diverse opere originali di maestri, sparse qua e là non tutte in luoghi convenienti. E già prima di assumere la direzione delle Belle Arti il Ricci aveva ottenuto dall'Istituto di Belle Arti di Firenze, mercè le pratiche del suo direttore comm. Mazzanti, di trasportarvi il grande modello di figura simbolica di *fiume*, recentemente scoperta e già celebrata dalla critica di tutto il mondo. Ma ora la iniziativa del Ricci ha trovato un forte sussidio nel ministro Rava e sopratutto nella generosità del Re, il quale ha concesso che siano trasferiti alla predetta galleria le quattro statue di schiavi abbozzate da Michelangelo per il sepolcro di Giulio Secondo e che il Talenti incastrò con relativo rispetto nelle incrostazioni e nei finti scogli della sua grotta del giardino Boboli.

Chi sa come ogni manifestazione artistica di quel sommo interessi i cultori e come le opere abbozzate rivelino a pari delle finite la meravigliosa impronta del suo genio, sarà lieto di poter ammirare isolate e in buona luce, quelle figure di schiavi, fratelli a quelli che il Louvre tiene in grandissimo onore.

Ma l'opera di raccolta non deve arrestarsi qua, bensì compiersi portando alla Galleria Antica e Moderna statue pur di Michelangelo esposte nel cortile del Regio Museo nazionale di Firenze e poco in armonia col cortile stesso di stile, come ognun sa, medioevale e la statua magistralmente abbozzata del S. Matteo, che ora si vede nel cortile del Regio Istituto di Belle Arti.

Così sarebbero riuniti otto grandi lavori del Buonarrotti. Si ha ferma speranza che tutti saranno concordi nel sollecitare l'adempimento del progetto del Ricci, che nasce così fortunato per l'aiuto del ministro e l'auspicio del Re.

Quaracchi *(Firenze)*. — Madonna robbiana ritrovata.

Alcuni ragazzi mentre stavano giuocando ritrovarono un pezzo d'arte in terracotta che venne subito riconosciuto come una Madonna robbiana e messa sotto sequestro dal brigadiere dei carabinieri.

Napoli. — Nuove scoperte a Pompei.

Una nuova relazione del prof. Sogliano descrive la scoperta avvenuta presso la via Stabiana in Pompei, e precisamente verso la porta del Vesuvio, che formava il punto estremo di quella via. Quivi presso fu trovato un programma elettorale, con cui i *vindemitores* propongono per le elezioni municipali la candidatura di un Casellio, il che farebbe subito pensare che con questo documento, se si trattasse delle elezioni avvenute nell'anno 79, si potrebbe risolvere la vecchia questione della data in cui avvenne la catastrofe pompeiana, cioè durante o dopo la vendemmia, quindi nell'autunno. Ma il Sogliano ricordò che allo stato attuale degli studi non è possibile stabilire tra i molti programmi tornati a luce una cronologia relativa.

A poca distanza sulla strada suddetta, verso Porta Stabiana, si scoprì una delle solite fontane pubbliche coi lati formati da quattro grandi lastroni di lava, tenuti fermi mediante fascette di ferro impiombate. L'acqua vi sgorgava da una fistula plumbea attraverso un parallelepipedo posato sul lastrone posteriore della vasca, su cui era scolpito in rilievo un fiasco, avente un foro nel ventre per dove l'acqua usciva.

Una seconda fontana pubblica si incontrava più sotto, lungo la medesima strada. Sul parallelepipedo, da cui scaturiva l'acqua, è scolpita in rilievo una testa di felino.

Varie iscrizioni dipinte e graffite ricomparvero in questo tratto novamente dissepolto.

Fra gli oggetti rinvenuti merita speciale ricordo un vasettino d'argento a corpo ovoidale, senza piede, con bocca chiusa da laminetta circolare, pure di argento, attraversata da otto forellini e con un nono forellino alla estremità inferiore del vaso, ed un bicchiere di vetro in forma delle nostre usuali tazze di caffè con ansa ad anello impostata poco più su che a mezza altezza.

Napoli. — Un dono al museo di S. Martino.

Il conte Ruggiero Buonocore de Widmann ha fatto dono al Museo di S. Martino di una preziosa pianta originale della città di Napoli, eseguita dagli architetti di Corte De Fazio e Malesci nel 1805, dedicata ed offerta già a Re Ferdinando IV. La carta è adorna di una grande vignetta a miniatura di squisito lavoro, raffigurante Partenope, con gli emblemi del secolo d'oro. Il documento, oltre di essere di una importanza eccezionale dal punto di vista storico, è un lavoro d'arte di pregio inestimabile. Esso, chiuso in una ricchissima cornice di mogano, dell'epoca, e portante su di una targa di bronzo il nome del donatore, adornerà nel Museo la parete ovest della sala dei piani grafici di quella città.

Il prof. Spinazzola ha ringraziato il conte Widmann con una lettera bellissima ed ha partecipato subito al Ministero la gentile e patriottica offerta.

Lucca. — Un giusto desiderio.

Scrivono alla *Tribuna*:

« Ultimamente sono stati eseguiti importanti lavori di restauro alla facciata del nostro bel S. Martino, lavori ottimamente diretti dall'operaio del Duomo, ing. Basilio Giamei.

« Ora è desiderio dei cultori dell'arte che i lavori vengano condotti a termine coll'isolamento del fabbricato del Duomo, abbattendo quel rozzo muro che trovasi di fianco al coro dal lato di levante.

« Questo provvedimento, oltre a togliere uno sconcio, servirebbe a porre in maggior rilievo la splendida linea del coro, e ad ingrandire la visuale del monumento. Anche le casupole che trovansi addossate alla cupola del Duomo sarebbe desiderabile che venissero abbattute. Speriamo l'opera del Duomo possa effettuare questi importanti lavori di restauro e abbellimento e mettere in piena luce questo splendido monumento del 1200. »

Foligno. — Tetto che precipita minacciando preziosi dipinti.

Improvvisamente è precipitato il tetto sovrastante alla cappella artistica del palazzo Trinei, opera del Nelli. La volta ha trattenuto miracolosamente le macerie, che altrimenti avrebbero schiacciato e rovinato pregevolissime pitture. Non è questa la prima volta — scrive la *Tribuna* — in cui simili fatti si verificano; tanto vero che si è dovuto puntellare anche il soffitto di Sisto V.

In altra occasione a 24 ore di distanza dalla visita fatta da un ingegnere mandato dalla intendenza di finanza di Perugia, precipitava un'altra parte del soffitto non ostante le assicurazioni della massima sicurezza e solidità date dal visitatore tecnico.

Oggi si troviamo di fronte ad un caso identico, giacchè nelle ultime ispezioni eseguite gl'ingegneri ebbero ad assicurare che non esisteva pericolo alcuno. E' il caso di chiedere: *Usqus tandem...?*

Il Musicista

Attribuito a Leonardo da Vinci. — Milano, *Ambrosiana*.

Testa di S. Giovanni Battista

Antonio Solari. — Milano, *Ambrosiana*.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Febbraio 1907. N. 2.

Brevi note sulla Pinacoteca Ambrosiana riordinata

Abbiamo detto nell'ultimo fascicolo di questa rivista che ci saremmo occupati del riordinamento della Pinacoteca Ambrosiana e sciogliamo la promessa fatta ai nostri lettori, non perchè crediamo di poter rivelar loro nulla di nuovo, nulla che non sia già noto al mondo degli sudiosi, ma perchè ci sembra che la *Rassegna d'Arte* non debba trascurare un avvenimento artistico come questo importante.

Coloro che presiedettero a una riforma da tutti e da lungo tempo desiderata non si limitarono già a mutar di posto tavole e tele, ma procedettero a un rinnovamento completo dei locali dando alle pareti tinte più armoniche, disponendo opportunamente cavalletti e tramezze, facendo piovere dalle vetrate maggior copia di luce, disponendo insomma ogni cosa con gusto e con ordine. Così i bei stiletti che formano la delizia dei conoscitori d'armi, la sella e il pettorale ageminati, i cofanetti in avorio e molti altri cimelî una volta più che esposti nascosti in certi vecchi scaffali e confusi con altra roba di minor conto, ora trovarono posto in grandi vetrine dove ognuno li può vedere e ammirare.

Dottore della Chiesa - T. Viti - *Milano - Ambrosiana.* *Fot. Montabone.*

Pei quadri, non entrerò a discutere se gli ordinatori li disposero secondo un metodo diverso da quello seguito dal Ricci nel nuovo assetto di Brera, sin'ora tanto ammirato da noi e all'estero, o se piuttosto tennero conto della scuola e dell'epoca cercando naturalmente di mettere in maggior luce e di dar maggior rilievo alle opere più preziose. Checchè ne sia, i visitatori possono a loro piacimento godere il fine diletto di contemplare nelle migliori condizioni, racchiuse in belle cornici in gran parte donate da amici dell'Ambrosiana, tante pitture a cui l'arte sapiente del Prof. Cavenaghi ridonò il lustro e la freschezza di un tempo.

Le prime due camere a cui si giunge salendo l'angusta scaletta che dà accesso alla Pinacoteca contengono la raccolta Pecis, e qui mi sia lecito dolermi che la volontà del donatore abbia impedito di togliere tutti quei bronzi che nella loro nota chiassosa male armonizzano colle tinte così tranquille dei quadri. Di questi occupa il centro della parete maggiore l'*Adorazione dei Magi* di origine tedesca che vorremmo richiamasse l'attenzione di qualche studioso delle scuole ultramontane, così da farne scoprire l'autore. A proposito di attribuzione, vediamo con piacere definitivamente tolta al Lotto la graziosa Madonna col Bambino e S. Giovannino e resa a Bartolomeo Veneto di cui presenta le speciali caratteristiche nelle pieghe dei panni, nelle decorazioni delle vesti, nell'atteggiamento del Putto, nel lumeggiare dei capelli e sopratutto nel paesaggio, simile a quello che sta dietro al ritratto d'incognito nella Galleria Nazionale di Roma. A Milano nella casa del Commendatore Bozzotti si vede una replica identica di questo dipinto.

Nella vicina galleria occupata quasi tutta da quadri di artisti forestieri i bellissimi Breughel recanti i due elementi: l'*acqua e il fuoco* ci fanno amaramente rimpiangere che le altre due tavolette coll'*aria e la terra* sieno state sottratte nel tempo, infausto per le nostre raccolte, dell'invasione Napoleonica, onde rimase dimezzato il prezio-

sissimo dono del fondatore dell'Ambrosiana, il Cardinale Federico Borromeo.

E ora passiamo alla sala che si potrebbe a buon dritto intitolare dal Botticelli poichè su un cavalletto, in piena luce, rifulge quella che è una delle opere più delicate e più fini di Sandro, tanto nota da renderne superflua la riproduzione quà e a cui la mano prudente quanto esperta del Cavenaghi tolse alcune macchioline che ne offuscavano la purezza. Questa e quella del Museo Poldi Pezzoli sono le uniche opere del Maestro che si trovino a Milano: Brera, non ricca certo di dipinti toscani, di lui nulla possiede e nulla posseggono le private raccolte.

Il Redentore - Raffaello - *Brescia - Galleria Comunale.* — *Fot. Alinari.*

L'una al disopra dell'altra stanno appese alla parete della sala due preziosi lavori di Bartolomeo Suardi, così diversi fra di loro perchè eseguiti in epoca diversa. Infatti l'*Adorazione del Bambino* in cui il Morelli, contrariamente all'avviso del Cavalcaselle, riconobbe la mano del Bramantino, mentre il v. Seydlitz anche di recente (1) l'attribuiva al Butinone, sarebbe fra le opere a noi pervenute di quell'artista la più antica. Però, secondo il Suida (2) che dei Suardi si occupò con molto amore e molto studio, essa non ci pervenne completa; difatti, a chi ben considera, il Bambino e i Santi inginocchiati intorno a lui non occupano, come dovrebbero, il centro della composizione, la santa in piedi a destra manca di una figura che le faccia riscontro dall'altro lato dove un ramo venuto non si sa da dove, se dal cielo o dalla terra, disegna sull'orizzonte le sue nodosità. Tutto ciò induce a credere che alla tavola manchi un pezzo, un fianco sinistro. Il trittico colla Madonna e i Santi fu dipinto assai più tardi, quando il Suardi abbandonò le linee spezzate, angolose, le pieghe trite e cartacee che richiamano alla mente la maniera dell'Amadeo e degli scultori Lombardi per un fare più ampio e più largo, sostituendo alle figurette esili altre più massiccie come le vediamo qui.

Il Borgognone è rappresentato da quattro Santi della sua maniera grigia e dalla grande pala già in San Pietro in ciel d'oro di Pavia che tradisce sentite reminiscenze foppesche. Quanto al soggetto trattato dal Moretto, l'uccisione di San Pietro Martire, un soggetto che non sembra si confacesse alla natura mite dell'artista, esso fu ripreso in modo analogo dal Moroni in una tavola già nella raccolta Bonomi-Cereda e ora nella Pinacoteca civica del Castello di Milano. La grande *Trasfigurazione* quà accanto, diciamolo francamente, l'avremmo creduta una copia di ignoto di quella del Savoldo agli Uffizi se il chiaro Dottore della Ambrosiana Don Achille Ratti non ci avesse insegnato come, secondo documenti da lui rinvenuti e dei quali speriamo darà notizia nel catalogo che si sta preparando per la Pinacoteca, debbasi ritenere di mano di Gian Paolo Lomazzo.

Scrive il Morelli nei suoi studi critici sulla pittura italiana che Raffaello subì l'influenza del suo concittadino Timoteo Viti e quindi anche del Francia di cui questi era discepolo. Una giustificazione di tale asserto ce la dà appunto il bel quadretto del Viti con un busto di santo o dottore della Chiesa, se lo poniamo a raffronto col *Redentore* della Galleria Comunale di Brescia e notiamo alcuni particolari: l'identità del gesto della mano destra alzata col mignolo l'anulare ripiegato e le rimanenti dita alzate, il modo di trattare i capelli, ecc.

In questi ultimi tempi l'attenzione degli studiosi fu richiamata sopra due ritratti leonardeschi che troviamo esposti nella sala grande, quella di cui un lato è per intero occupato dal magnifico cartone di Raffaello pel suo affresco *La Scuola d'Atene*, e Gustavo Frizzoni espose già nella nostra rivista le ragioni per le quali egli non credeva di ravvisare nel profilo muliebre le fattezze di Beatrice d'Este nè la mano di Leonardo. Circa al secondo, detto per lungo tempo assai cervelloticamente il ritratto di Ludovico il Moro, il Cavenaghi, togliendo una incomprensibile sovrapposizione, mise in luce una mano che tiene una pagina di note musicali: di qui la nuova e giusta denominazione di musicista. Riguardo alla paternità attribuita a Leonardo, malgrado gli argomenti addotti anche di recente per sostenere questa tesi, senza sentirci da tanto di riaccendere una polemica che non condurrebbe ad alcuna conclusione pratica, confessiamo francamente che avremmo preferito il cartellino portasse una scritta più modesta: *attribuito a Leonardo.* A noi non sembra che nulla sia venuto a modificare il giudizio che su tale dipinto pronunciava il Morelli e che seguono tanti fra i più eminenti critici moderni.

Leonardesco nel più stretto senso della parola è qui un quadro di Bernardino Luini, il dolce pittore lombardo che maggiormente subì l'influenza del Maestro, ed in questo caso riprodusse un soggetto a lui caro. Nella Royal Academy di Londra si conserva un car-

(1) Vedi l'*Arte* 1903.
(2) SUIDA — *Die Jugendwerke des Bartolommeo Suardi.* — Wien-Leipzig 1904.

tone del Vinci colla Madonna sulle ginocchia di S. Anna, il Bambino Gesù e S. Giovannino: gli stessi personaggi che noi vediamo nella tavola del Luini in atteggiamento simili se non identici (notasi qualche differenza nella posa delle gambe e in alcuni altri particolari): solo che questi volle aggiungervi a destra, sopra al piccolo Precursore, la figura di S. Giuseppe, la quale non sembra aggiunga vaghezza alla composizione, modificando la bella forma triangolare che essa ha nel cartone.

Sempre a Londra ma nella Galleria Nazionale v'ha un S. Giovanni Battista entro una grotta, dipinto da Martino Piazza da Lodi padre di Callisto, il quale vi appose la sua sigla, M. P., che noi vediamo pure nell' *Adorazione del Putto* dell'Ambrosiana. Del resto, anche senza di ciò, l'artista lodigiano si riconosce dalle caratteristiche figurette e dal suo modo particolare di lumeggiare i capelli arricciati con cura.

Il busto di San Gerolamo penitente dinnanzi al Crocefisso, di Andrea Solari, ricorda un analogo dipinto nella Galleria Tosio in Brescia. Di certo le opere di Andrea Solari non scarseggiano, specialmente in Lombardia: assai più rare e meno note invece sono quelle di Antonio, personaggio ancora enigmatico che vuolsi frescasse il chiostro di San Severino a Napoli e portasse il soprannome di Zingaro. Conosciamo di lui una Vergine con l'Infante e S. Giovannino che passò dalle mani dell'antiquario Wertheimer di Parigi a un raccoglitore americano, un altro suo lavoro, assai poco piacente, dalle tinte crude, dalle linee dure e dalle figure sgraziate, acquistato di recente dal nostro governo per la Pinacoteca di Napoli, e finalmente la testa decollata di San Giovanni Battista che il Senatore Beltrami con illuminata munificenza donò all'Ambrosiana. Come vedesi dalla riproduzione che ne diamo, il capo mozzo del santo riposa in una coppa riccamente decorata e resa con una esattezza degna di un artista del Nord, di un paziente fiammingo o di un meticoloso tedesco: la tavoletta, che ci ritorna dall'Inghilterra, è firmata: *Antonius de Solario Venetus P. anno Domini MDVIII* (1).

Cartone di Leonardo da Vinci - Londra. Royal Academy.

Fra i quadri che avrebbero bisogno di sostare per qualche tempo nello studio del Prof. Cavenaghi ve n'è uno che sta appeso quasi di fronte al Solari sopra detto e in cui un denso strato di vernice annerita e ingiallita ricopre, tinte senza dubbio più vive e particolari ora nascosti. Questo ritratto di gentiluomo maturo dalla barba che gli incornicia il viso, dal berrettone adorno sul davanti di una borchia o medaglia, non si discosta molto da un altro bellissimo del medesimo autore, Bartolomeo Veneto, che ebbi la fortuna di vedere tempo fa appunto dall'amico Cavenaghi. Se non erro appartiene alla nobile famiglia Perego e rappresenta un uomo assai rassomigliante al sopradetto per la barba, la forma del naso e della bocca, la mano riccamente inanellata e la foggia del vestire. Di Bartolomeo la Galleria Nazionale di Londra possiede pure un bel ritratto di un giovane Bresciano della patrizia famiglia dei Martinengo e parecchi altri si trovano in diverse Gallerie nazionali e estere.

Scrisse il compianto Ludwig nel *Jahrbuch der k. Preussischen Kunstsammlungen* che i Bonifazio, che si riteneva fossero due o tre, in realtà si riducono ad uno solo di cui Milano vanta a Brera nel *Mosè salvato dalle acque* un bell'esemplare ed un altro non meno prezioso qui, all'Ambrosiana. Reca questo un soggetto che l'autore amava ripetere con poche varianti, perchè di Sante Conversazioni, di Sacre Famiglie riposanti all'ombra di un albero fronzuto, dietro cui si scorge una bella campagna

(1) In *Arte e Storia* il Dottor Carlo Grigioni scrive che Antonio Solari avrebbe secondo documenti da lui ritrovati, lavorato a Fermo, nelle Marche.

ne conosciamo parecchie: a Firenze (Pitti) a Boston (Mrs Gardner) a Londra (G. N.). In ciò il Bonifacio imitò il maestro suo, il Palma, ch'egli ricorda per altri lati ancora, come la vivacità delle tinte, il paesaggio pittorico in cui circola tant'aria, tanta luce e la vaghezza delle figure. Fra le cornici che parecchi cultori d'arte donarono alla Pinacoteca notiamo quella di stile cinquecentesco che rinserra il dipinto del Bonifacio, e l'altra, Sansovinesca nelle linee decorative (1) che inquadra il *Riposo in Egitto*, opera giovanile di Jacopo Bassano.

Pure un' opera giovanile di un artista veneto, il Cariani, è la *Salita al Calvario*, a proposito della quale si può chiedersi se davvero sia di lui l'altra *Salita* che a Brera porta il suo nome, tanto più debole, più trascurata nella fattura, più confusa nella composizione.

Un secondo ritratto dovrebbe accompagnare il Bartolomeo Veneto nello studio Cavenaghi, quello cioè di un nobile guerriero dal fiero cipiglio a cui vorremmo veder tolto di dosso le scorie sotto cui traspare un non so che di tizianesco. L'Ambrosiana vanta già un lavoro del grande Cadorino, un'*Adorazione dei Magi*, se dobbiamo prestar fede al cartellino che le sta sotto; ma sarà proprio di lui, tutta di lui questa pittura ben debole per tanto artista?

Veneto come i dipinti di cui si fece ora parola è senza dubbio il bassorilievo in marmo colla Madonna e il Bambino, sebbene porti intagliata nella moderna cornice di legno la scritta *Mini Fesulani opus* la quale non può ingannare chiunque consideri il putto dalla grossa testa, dal naso schiacciato, dagli arti piuttosto pesanti, dal carattere bellinesco e nel complesso somigliante assai a quello riprodotto qui. Forsanco non gli sarebbero lontani parenti i puttini scolpiti in S. Trovaso a Venezia.

(1) La prima fu data dal sig. Guggenheim di Venezia; la seconda dal Cav. Rodolfo Sessa di Milano.

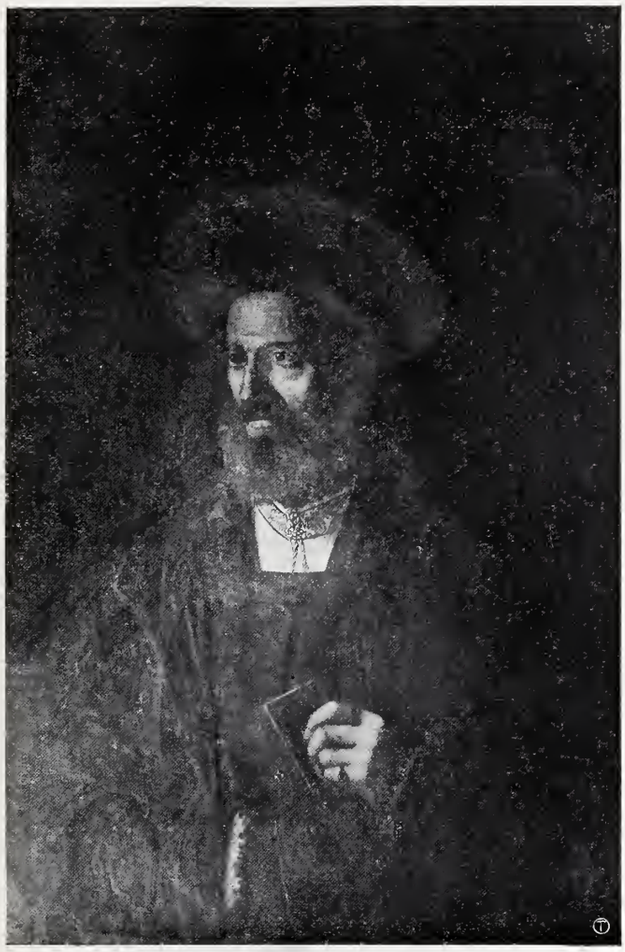
Santa Famiglia - B. Luini - *Milano* - *Ambrosiana.* *Fot. Brogi.*

Il passare in rassegna le tavole e le tele esposte nella galleria trasversale riuscirebbe davvero superfluo, tanto sono note, però non si può a meno di soffermarsi e ammirare il graziosissimo *Presepe* del Barrocci cui un prudente restauro ha ridato tale vivacità di colori, tale gaiezza di tinte, tale freschezza da farlo parere tutt'altro a chi lo vide solo alcuni mesi prima. Cosa diranno di questa vera risurrezione coloro che sostengono le opere d'arte essere soggette alla legge fatale del deperimento e della morte e non vorrebbero quindi le si toccassero mai, lasciando al tempo e all'incuria piena e assoluta libertà di distruggerle inesorabilmente? Appresso al quadro stanno i disegni già nella raccolta Morelli che servirono all'artista per questa sua natività: studii di figura della Vergine, di S. Giuseppe e del piccolo Gesù (1).

Gli studiosi della pittura senese non trascureranno nella vetrina in cui trovasi il ritratto del Petrarca testè illustrato da Don A. Ratti un finissimo dittico in avorio in cui un primitivo artista dipinse una *Pietà* e due figurette di sante in una maniera che ricorda la scuola dei Lorenzetti.

Ed ora più non ci rimane che da dire due brevi parole intorno ad alcuni disegni messi in mostra nelle ultime due sale: la più piccola, ordinata se non erriamo dal Beltrami, raccoglie, oltre al famoso *Codice Atlantico* di Leonardo e a parecchi disegni non tutti certo dovuti alla mano del maestro, taluni di pittori lombardi che del Vinci subirono l'influenza. Così del Luini vediamo uno studio di putto che indubbiamente servì pel quadro del museo *Condé* a Chantilly rappresentante il piccolo Salvatore. Dall' Inghilterra, dove lo si riteneva di Leonardo, venne nel 1841 a Parigi e, acquistato dal signor Reiset,

(1) Questi disegni, generosamente donati dal Dottor Gustavo Frizzoni all'Ambrosiana furono da lui illustrati nell'opera *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta Morelli*, edita dall'Hoepli nel 1886.



Ritratto virile - Bartolomeo veneto - *Milano - Ambrosiana. - Fot. Montabone.*

passò poi nella raccolta del Duca di Aumale il quale, come ognuno sa, la lasciò in eredità all'Accademia di Francia.

Scoltura veneta - Milano - Ambrosiana.

Il busto di donna disegnato dal Boltraffio ci richiama alla mente un dipinto dell'artista già in S. Satiro di Mi-

Ritratto virile - Bartolomeo veneto - *Milano - Nob. F.lli Perego.*

lano e che ora trovasi a Berlino: una *Santa Barbara* assai simile a questo per la forma del viso inquadrato dai capelli cinti su la fronte dal cerchietto, chiamato con

Madonna e Bambino - Giovanni Bellini - *Venezia - R. Pinacoteca. - Fot. Alinari.*

Salvatore - B. Luini - *Chantilly - Museo Condè.*

Schizzo - Raffaello - *Milano - Ambrosiana.*

vocabolo francese *ferronière*, e lo richiama pel naso con larga radice, per la bocca ugualmente tagliata e per la struttura del collo. Nel quadro di Berlino però la santa guarda in faccia allo spettatore, nel nostro disegno invece gli occhi sono volti in basso.

Nell'ultima sala che contiene le stampe disposte dal signor A. Grandi e molti preziosi cemeli, si conserva pure un interessante disegno di Raffaello che porta su una facciata uno schizzo che servì per la Madonna nel suo affresco in Vaticano *La disputa del Sacramento* e sull'altra alcune altre figure, nei loro contorni lineari, anch'esse per tale composizione. Ne parla il Frizzoni nel suo articolo *Una feuille inédite de la main de Raphael* inserito nella

Disputa del Sacramento - dettaglio - Raffaello
Roma, Vaticano. - Fot. Anderson.

Gazette des Beaux Arts (1900). Lo schizzo del Lotto, di un San Giuseppe dipinto poi nella grande pala di San Bernardino a Bergamo, è uno dei pochi che noi possediamo di questo artista. Così il putto del Barocci servì per un suo quadro negli Uffizi. Dovremmo ancora menzionare il bel ritratto del Parmigianino, il nudo del Pollaiolo, il ritratto dato al Salviati e più probabilmente del Pontorno, i finissimi disegni del Pisanello, meno numerosi pur troppo di quelli del Louvre e del British Museum, se noi più che uno studio critico sulla Pinacoteca Ambrosiana non avessimo inteso di fare una breve corsa per le sue sale dopo che furono restaurate e riorganizzate coll'opera concorde e illuminata della triade benemerita che passerà ai posteri, resa nel bronzo, a metà lo scalone che dalla Pinacoteca stessa scende nel cortile.

GUIDO CAGNOLA.

Chiese gotiche Cadorine

(Continuazione e fine)

URONZO - Chiesa di *S. Caterina*. — Non ho potuto esaminarla, avendola solo vista di sfuggita, ma mi è parsa antica e interessante; tale infatti dev'essere, perchè il Monti (Mem. cit., p. 281) la dice costruita dallo stesso architetto, Maestro Nicolò Rupel di Carnia, e sullo stesso disegno del S. Antonio di Candide e del S. Leonardo di Casamazzagno. Il Ronzon (*Indic.* cit., p. 84) ricorda la « chiesetta gotica di S. Caterina, nella quale si conservano preziosi arazzi ». La nomina pure il Brentari, dicendola sorta nella seconda metà del sec. XVI (*Guida* cit., p. 85). Mi riservo di esaminarla in un altro viaggio in Cadore e di proporne, se sarà del caso, l'iscrizione nell'Elenco.

VIGO - Chiesa di *S. Margherita di Salagona*. — Per questa chiesa, preziosa pe' suoi affreschi, ai quali appena accenna il Brentari (*Guida* cit., p. 80), rimando alla minuta descrizione del Ronzon (*Archivio stor. cador.*, a. I, 1898, n.ri 7-10), togliendone le notizie principali per chi non potesse consultare tale articolo. Sorge isolata in mezzo ai prati presso la frazione di Laggio, sul luogo del distrutto villaggio di Salagona. Il Ronzon la dice ricordata in una pergamena dal 7 febbraio 1311, ma il Da Ronco già ne trovò menzione in un documento del 10 maggio 1285. Sarebbe dunque la chiesa più antica ancor esistente in Cadore, e l'antichità è confermata dalla chiesa stessa, sia per la sua architettura e per la struttura dei muri, che per gli affreschi.

È piccola, con pianta quadrilatera, senz'abside, con tetto a due pioventi, muri grossolanamente costruiti e intonacati; ha una porta rettangolare con due finestrine laterali e una terza nella parete di destra.

L'interno è tutto affrescato, ma purtroppo parte degli affreschi sono nascosti da un altare colla pala di S. Margherita addossato alla parete di fondo e da due quadri appesi a quella di sinistra; inoltre gli affreschi sono interrotti dalla finestrella a sinistra della porta e da quella nella parete destra, per cui le due aperture devono essere posteriori. Pare s'intravvedano tracce d'una finestrella antica nella parete di fondo; l'altare doveva essere in origine staccato dal muro e ora si dovrebbe rimuovere insieme coi quadri.

Il soffitto in legno è posteriore. Il Ronzon suppone che anche l'esterno della facciata sia stato affrescato. La superfice degli affreschi è ondulata, altro indizio della rozza e antica costruzione del muro. Fino a metà circa dell'altezza le pareti sono dipinte a fondo uniforme color mattone, con qualche tratto a meandri e qualche altro a linee curve, che parrebbero fiorami. Nella parte superiore sono gli affreschi figurati, divisi in gruppi, pei quali seguo l'ordine tenuto dal Ronzon.

Parete a destra di chi entra, incominciando dal fondo:

I. *Natività di Gesù*: la Vergine a letto col Bambino in fasce, in un angolo testa del bue e dell'asino; sotto, una donna immerge in un recipiente il Bambino e un'altra assiste alla cerimonia. Tra le due scene un'iscrizione: ANA-STASIA. Il Ronzon vedrebbe rappresentato nella seconda scena il Battesimo di Gesù.

II. Uomo barbuto con volume in mano, un leone e un'altra bestia ai piedi: S. Daniele profeta secondo il Ronzon.

III. Pellegrino con un recipiente in mano e uno sulla spalla, infilato in un bastone; sopra di lui un angelo. Il Ronzon vi ravvisa il profeta Abacuc che porta il cibo ai mietitori, ma cui un angelo impone di portarlo a Daniele nella fossa dei leoni, e che anzi trasporta egli stesso prendendolo pei capelli.

IV. I dodici Apostoli e il Redentore.

Parete sinistra, incominciando ancora dal fondo:

I. Quattro figure, coi nomi abbreviati di Susanna, Maria Vergine col Bambino, S. Giuliana, S. Martino.

II. Gigantesco S. Cristoforo.

III. I santi Paolo e Pietro e due Apostoli.

Parete della porta: i dodici Apostoli e S. Paolo.

Parete di fondo: l'altare nasconde quattro figure che, dalle estremità rimaste visibili, sembrano essere il Redentore e la Vergine tra S. Pietro e S. Giovanni. Ai lati dell'altare, episodi della vita di S. Margherita, cioè la Santa inginocchiata, a mani giunte, e sotto di lei il drago colle fauci aperte, e la Santa porgente il collo al carnefice che trae la spada dal fodero.

In questi affreschi il Ronzon vede la mano di due e forse di tre artisti, dei quali il più antico avrebbe dipinto il Cristo e gli Apostoli, che hanno un carattere bizantineggiante, il secondo gli episodi di S. Margherita, che rivelano un'arte rozza di transizione, il terzo il gruppo della Vergine col Bambino, S. Susanna, S. Giuliana e S. Martino. Egli farebbe risalire gli affreschi più antichi al tempo della Signoria Caminese, cioè prima del 1335, e suppone che i Caminesi abbiano chiamato a Salagona, ove crede avessero una delle loro residenze, un pittore dal Veneto.

Molto probabilmente gli affreschi di S. Margherita sono opera di mani diverse, ma anche i più antichi non risalgono forse oltre il sec. XIV, malgrado la forma arcaica e l'ingenuità della composizione; il loro valore artistico è assai relativo, tuttavia sono preziosi documenti dell'antica pittura locale e meritano di esser ben conservati. Il Ronzon invocava che la chiesetta fosse dichiarata monumento nazionale, e che si rimovessero l'altare e i quadri: il primo voto s'è adempiuto, ma l'altro non ancora, ed io rinnovo per questo l'invocazione.

Chiesa di *S. Orsola*. — È piccola e semplice come quella di S. Margherita, ma anch'essa importante per gli affreschi. Ha la stessa pianta, coll'aggiunta d'una cappella laterale; ha un caratteristico sostegno a bifora per le campane sopra il tetto, e questo molto sporgente sulla facciata. Il Ronzon (*Indic.* cit. p. 74) la dice « eretta nel 1344 dalla pietà di Ainardo da Vigo, forse la più antica chiesa della diocesi con data certa » e soggiunge che ne aveva preparata una speciale illustrazione storica ed artistica, che però non pubblicò, e l'afferma meritevole d'esser dichiarata monumento nazionale, come poi infatti lo fu. Egli vi

aveva già dedicato alcuni cenni nell'Almanacco Cadorino del 1874 (p. 140) ove dice che gli affreschi sono ricordati da Cesare Vecellio nel libro « Degli habiti antichi et moderni », come riferisce anche il Brentari (*Guida* cit., p. 79), aggiungendo che sono dal Ciani creduti opera della metà del sec. XIV di Vitulino da Serravalle.

Ma Cavalcaselle e Crowe (*Storia della pittura italiana,* vol. IV, p. 256), dopo aver notato che sono « molto mal ridotti e per la maggior parte ridipinti » trovano che « ricordano la maniera che abbiamo riscontrata nel dipinto

Chiesa della B. V. della Molinà. — *Fot. dell'Autore.*

del duomo di Venzone », cioè di un seguace della maniera giottesca (Niccolò da Gemona?). Gli stessi autori li ascrivono al secolo XIV. Nelle pareti laterali sono dipinti in vari riquadri alcuni episodi della leggenda di S. Orsola e delle sue vergini, con iscrizioni latine in caratteri gotici, in parte assai guaste, che spiegano i singoli episodi. « In uno dei riquadri — dicono Crowe e Cavalcaselle *(C. c.)* — è figurata con la bandiera in mano la Santa circondata dalle compagne, la quale si volge verso un uomo e una donna in ginocchio in atto di pregare, le quali figure dovrebbero esser quelle dei committenti, ossia di Osvaldo da Sacco e della moglie sua ». Ma secondo il Brentari *(C. c.)* i committenti furono Margherita, vedova di Ainardo da Vigo, fondatore della chiesetta e che la tradizione, come narra il Ronzon *(C. c.)* vorrebbe ivi sepolto, e Pandolfo di Lienz, suo secondo marito. Nell'uomo steso in letto in atto di pregare e nella donna pure orante, inginocchiatavi accanto, il Ronzon e il Brentari vedono rappresentati Ainardo e Margherita. — « Nella volta — continuano Crowe e Cavalcaselle (nota 1) — è dipinta la Madonna col putto, e i quattro simboli degli Evangelisti, uno dei quali è tutto rinnovato. Nella parete di contro alla porta, che è nascosta nel mezzo da un grande altare di legno, vedesi Cristo in croce in mezzo ai ladroni, con sotto dai lati i soliti episodi della Vergine che sviene ed una folla di guardie e di popolo. Sulla facciata esterna della chiesa havvi un S. Cristoforo, una Madonna col putto e due angeli, in parte mancanti; tutto il resto è molto mal ridotto ».

Il Ludwig e ii Molmenti, nella loro recentissima opera sul Carpaccio, parlando dei precursori del grande pittore della Scuola di S. Orsola, tra i quali l'autore degli affreschi di S. Margherita a Treviso, in una nota (p. 115) ricordano « per la storia anche i miseri affreschi, che il Carpaccio non deve aver veduto e che rappresentano alcune scene della vita della Santa, nella chiesa di S. Orsola in Vigo di Pieve di Cadore ».

Ma per quanto « miseri » e per quanto non abbiano relazione colla pittura del Carpaccio, questi affreschi sono importanti per l'arte locale come quelli di S. Margherita di Salagona, e offrono anche un certo interesse per la Leggenda di S. Orsola, perchè contengono una delle varie raffigurazioni della medesima.

Chiesa della *Madonna della Difesa.* — Sorge di fianco alla parrocchiale di S. Martino, più piccola ma molto più interessante di questa. Il Ronzon (*Alman. cad.,* 1874, p. 142 e *Indic. cad.,* 1896, p. 74) e il Brentari (*Guida* cit., p. 79) ne ricordano l'affresco interno senza rilevarne i pregi architettonici.

Ha la stessa pianta e lo stesso carattere gotico delle chiese di Candide e di Casamazzagno; sono inalterate le finestre absidali archiacute con traforo circolare nelle lurette, sostenute da tre archetti pensili. La facciata ha una porta archiacuta a cordoni intreciantisi alla chiave dell'arco, e una finestra rotonda traforata come quella del S. Antonio di Candide, della quale ha anche lo stesso fregio dipinto sotto la grondaia. L'interno è a volte acute reticolate, con bizzarre decorazioni pittoriche fra le nervature: stelle con vario numero di punte, rosette, globetti, lineette unite ad angolo, a due e a tre, e terminanti con palloncini alle estremità libere e altri simili curiosi motivi. Nell'abside un affresco e un'iscrizione ricordano la fondazione della chiesa, eretta in seguito a un voto fatto dal popolo durante un'invasione tedesca. Il Brentari *(C. c.),* riferisce la tradizione secondo la quale i Tedeschi, per un miracolo della Madonna, passato il ponte di Pelós, che conduce a Vigo, diventavano ciechi, e, se volevano riavere la vista, dovevano ripassarlo. L'affresco, rozzo, ma prezioso come documento, rappresenta un sacerdote che celebra la messa, e il popolo che vi assiste in giubbe rosse, calzoni e calze bianche; in alto il castello di Pieve di Cadore, più sopra la Vergine e di fianco a lei un tempietto che allude al voto. Sotto l'iscrizione, che trascrivo esattamente dall'originale, mentre il Ronzon e il Brentari *(C. c.)* la danno con qualche lieve modificazione:

MCCCCCXII . ADI . X . DE DE-CEMBRIO . SIANDO . EL P-AESE . IN GRA DA FOR-TVNA . DA TODESCHI . — EL PLEBANO . CON EL-SVO . POPVLO . FECE . VO-DO . DE FARE . VNA . GESI-A . A LAVDE . DELA MADONA

A una parete della chiesa sono appese grandi tele moderne, se si rimovessero le quali, osserva il Ronzon, si scorgerebbero antichi affreschi.

La chiesa della Madonna della Difesa non è iscritta nell'Elenco come le altre due, ma non vedo ragione alcuna perchè debba esserne esclusa, perchè se quelle sono importanti per gli affreschi, questa non è meno importante per l'architettura, la decorazione e l'affresco coll'iscrizione, che ne ricordano l'erezione. Invoco dunque che anch'essa venga registrata nell'Elenco accanto alle altre due

con cui forma una triade di chiese artistiche, che rende così attraente il paese di Vigo.

Scendendo verso Pieve di Cadore, s'incontra al ponte sul torrente Molinà, in comune di DOMEGGE, la chiesa della *B. V. della Molinà* (fig. 1). Sorge in luogo assai pittoresco, sull'orlo d'un burrone, che ha dato luogo a una leggenda, riferita dal Brentari (*Guida* cit., p. 66), secondo cui la chiesa fu incominciata più volte sulla destra del torrente, ma costruita poi sulla sinistra, perchè quivi gli angeli trasportavano di notte i materiali, mostrando il volere della Madonna. Il Ronzon (*Indic.* cit., p. 37) appena la nomina, indicando la data della costruzione, 1510. Ha pianta poligonale assai irregolare, con contrafforti in pietra a tre piani, finestre archiacute traforate nelle lunette e con cornici dipinte; sopra queste altre finestre circolari con cornici dipinte e una circolare traforata sopra la porta, che è rettangolare. Accanto a questa è dipinta una Madonna col Bambino e sotto la grondaia corre un bel fregio pittorico a traforo gotico, su vivo fondo giallo. Addossato alla chiesa sorge il piccolo campanile col tetto a piramide. La natura del luogo, l'irregolarità della pianta, la dissimetria delle finestre e la varietà delle tinte rendono assai originale questa chiesetta, che, costruita nel sec. XVI, è ancora in gran parte gotica. Non ho potuto visitarla internamente, ma le caratteristiche esterne mi sembrano sufficienti perchè si debba iscrivere nell'Elenco, ove non figura affatto.

Procedendo sulla strada verso Pieve incontriamo, in comune di CALALZO, un altro bell'esempio di gotico, e anzi più puro, nella chiesa di *S. Francesco d'Orsina*, ora purtroppo chiusa al culto e adibita a magazzeno di polveri. Il Da Ronco mi comunica che in un documento del 1545 la si dice eretta circa il 1500 da Gian Francesco Rossi di Tai. Il Ronzon non la nomina nemmeno e appena la ricorda il Brentari (*Guida* cit., p. 64). Ha la stessa pianta delle chiese di Candide e di Casamazzagno e di quella della Difesa di Vigo, non alterata da aggiunte posteriori, con contrafforti a due piani, finestre archiacute, in parte murate, traforate nelle lunette, porta archiacuta, con cordone a spirale e finestra rotonda nella facciata. Non è iscritta nell'Elenco, ma io invoco che lo sia, come una delle più interessanti e intatte chiese gotiche, e che venga riaperta al culto o almeno destinata a miglior uso, e che si riaprano pure le eleganti finestre ora murate.

Da Pieve di Cadore andando a Cortina d'Ampezzo, nella splendida vallata del Boite, s'incontrano alcune chiesette gotiche più o meno alterate, come la chiesa vecchia di *S. Marco a Venàs*, costruita nel sec. XVII, ricordata dal Ronzon (*Indic.* cit., p. 43) e dal Brentari (*Guida* cit., p. 113), non registrata nell'Elenco, e quelle della *Madonna della Difesa* e di *S. Floriano* a S. VITO. Di queste due ultime la prima, nella frazione di VALLESELLA, eretta per voto nel sec. XVII, contiene un affresco, rozzo, ma prezioso pei costumi del tempo, rappresentante i miracoli che salvarono il paese dai Tedeschi, secondo due tradizioni riferite dal Brentari (*Guida* cit., p. 117), una delle quali narra che i nemici furono atterriti da S. Floriano, l'altra da una statua della Vergine diventata viva e minacciante i nemici che, sbalorditi, cominciarono a uccidersi fra loro. Il Ronzon (*Indic.* cit., p. 57 nota) domanda: « Perchè agli antichi sgabelli, agli antichi vetri colorati si sono sostituiti sgabelli e vetri moderni? » Eppure questa chiesa è iscritta nell'Elenco! mentre non lo è l'altra di S. Floriano, nella frazione di CHIAPUZZA, sorta nel secolo XIV e quindi antica, che, come dice il Ronzon (*Indic.* cit., pag. 56) « assai sconsigliatamente si lascia in abbandono e deperimento ». Contiene un affresco raffigurante la Cena.

Passando dalla valle del Boite alla vicina stupenda valle Fiorentina, che geograficamente appartiene all'Agordino, ma fa parte tuttavia del Cadore, troveremo altre due chiese gotiche a PESCÙL e a SELVA. La chiesa di *S. Fosca* (fig. 2) sorge solitaria fuori del villaggio di PESCÙL, presso una selva di pini, in una delle più seducenti conche alpine, che ha per sfondo da una parte la maestosa torreggiante mole del Pelmo, bianco tra i verdi fianchi della valle che gli fanno ala, e dall'altra la superba vetta della Marmolada scintillante di ghiacci. La chiesa, ricordata dal Ronzon (*Indic.* cit., p. 63) e dal Brentari (*Guida* cit., p. 133)

Chiesa di S. Fosca a Pescùl. — *Fot. dell'Autore.*

venne ricostruita nel 1438; ha la solita pianta rettangolare con abside poligonale, ma senza contrafforti, con finestre archiacute, porta archiacuta a cordoni intrecciantisi alla chiave dell'arco e una finestra rotonda nella facciata, sulla quale è dipinto un gigantesco S. Cristoforo, visibile assai da lontano. L'interno è a volte acute reticolate e tutto imbiancato; contiene un magnifico tabernarolo del Brustolon in legno dorato. Addossato alla chiesa s'alza il campanile ricostruito nel secolo XVIII e terminante a pera rigonfia. La chiesa è monumento nazionale,

Chiesa parrocchiale di Rocca Pietore. — *Fot. dell'Autore.*

ma avrebbe bisogno di qualche restauro, ad ottenere il quale s'adopera fortunatamente l'ottimo parroco Don Sante Rudatis, cui sta tanto a cuore la chiesa e che mi auguro venga assecondato nel suo lodevole zelo.

Accanto alla chiesa è una vecchia casa con scala esterna in legno, finestra con grata pure in legno, una porta con cornice dipinta e di fianco a questa due rozzi e sbiaditi affreschi raffiguranti il leone di S. Marco e una Madonna col Bambino.

La chiesa di *S. Lorenzo* a SELVA, anch'essa monumento nazionale, nominata dal Ronzon (*Indic.* cit., p. 62) e ricordata dal Brentari (*Guida* cit., p. 132), fu ricostruita nel 1447. È dello stesso tipo di S. Fosca, coll'aggiunta di cappelle laterali posteriori e porta semplicemente archiacuta; l'abside conserva nella volta pregevoli affreschi quattrocenteschi (un coro di angeli), di cui tace il Brentari. Di altre chiese interessanti sono pur ricchi il Zolleno, patria del Brustolon, e l'Agordino, ma di esse mi riservo di trattare in seguito, solo ricordando fin d'ora, perchè vicina a Selva, la chiesa di *Rocca Pietore* (fig. 3) (monumento nazionale), del sec. XIV, con pianta a croce, abside poligonale larga quanto la nave, di cui è un prolungamento diretto, contrafforti quadrangolari, finestre archiacute bifore con trafori circolari nelle lunette e bel campanile, svelto ed elegante con bifore e trifore, terminante a cuspide, che si slancia ardita fra quattro timpani triangolari molto acuti, sormontati ciascuno da una palla al vertice del triangolo, e nei quali è ripetuto il quadrante dell'orologio.

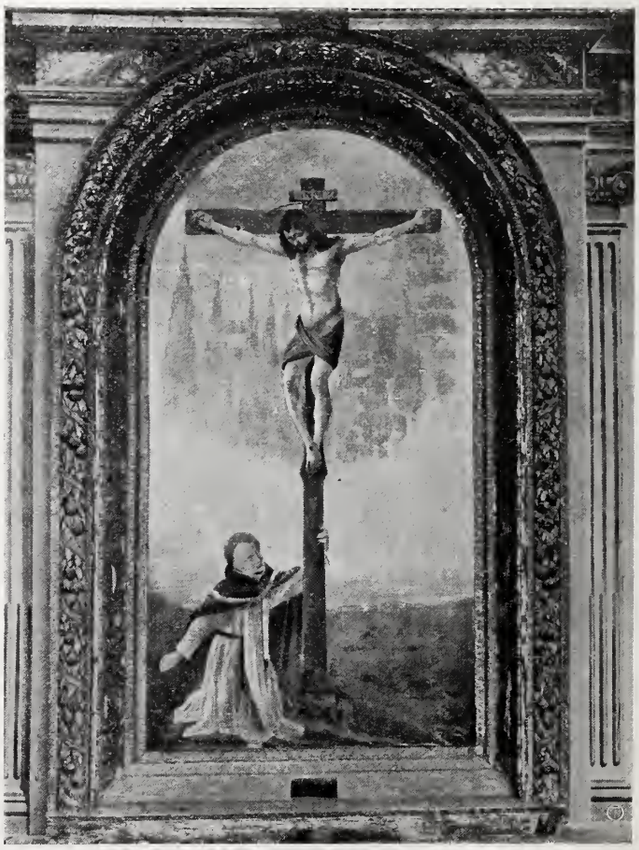
Novembre 1906. D.r ARTURO FROVA.

Una pittura sconosciuta di Alesso Baldovinetti

nella Chiesa di San Marco a Firenze

PER un corridoio fatto fare da Averardo ed Antonio Salviati nel 1588 si accede al vecchio cimitero della chiesa trasformato in un piccolo giardino che allieta il riposo dei morti; in fondo è un avanzo di cappella con la sua mensa d'altare su cui è una tela del XV secolo assai deperita e racchiusa in una splendida cornice centinata. Ancora si vedono le traccie dell'oro che coloriva le frutta e le foglie intagliate, mentre qua e là traspare l'azzurro dei nastri che legavano i festoni; siamo in piena epoca quattrocentesca e la cornice è certamente contemporanea alla pittura. Questa a prima vista farebbe pensare ad un lavoro Pollaiolesco, ma un esame più attento delle particolarità stilistiche ci richiama subito alla mente un altro artista, Alesso Baldovinetti che fu spesso confuso da antichi scrittori con i due fratelli Pollaioli. L'Albertini (1) nella sua breve notizia sulla chiesa di S. Marco scrive che vi era *il Crucifixo di Pietro Pul. sopra il beato Anto.:* ed il Vasari invece ritiene la stessa pittura opera del fratello Antonio: *Poi fece in tela un Crucifisso con Sant'Antonino il quale è posto uella sua cappella di San Marco.*

Una targhetta marmorea infissa nella base della colonna di sinistra, per chi entra nel coro della chiesa, ci dice dove era il corpo di S. Antonino prima della sua traslazione



Crocefissione. - A. Baldovinetti. - *Firenze - S. Marco.*

(1) Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze, pag. 12.

nella sontuosa cappella che Averardo ed Antonio Salviati fecero costruire nel 1589 su disegno di Gianbologna.

Questa iscrizione così concepita:

HIC S. ANTONINI ARCHIEP. FLORENT. CORPUS CXXX ANNIS AB OBITU TUMULATUM QUIEVIT NE LOCUS SANCTITATIS OBLIVIONEM ACCIPERET PATRES HUIUS COENOBII HANC MEMORIAM POSUERUNT

ci dà dunque la precisa ubicazione del quadro, cioè sopra la tomba di sant'Antonino in una cappella intorno alla quale ho trovato questo documento:

Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

903. Libro di ricordi segnato B. (Chiesa di S. Marco)

a c III.t

[in margine] ornamento della Cappella di S. Antonino.

Ricordo chome l'anno 1552 el padre priore cho padri del convento determinorno che fiorini 33 doro in denaro e quali sono nelle mane de herede di Giovanni Landi chome appare al libro debitori e creditori segnato C a carte 208 e quali non si possano spendere se non è in chose in hornamento di sancto Antonino si dovessi spendelli in qualche adornamento della chappella di detto sancto per la qual chosa el padre priore andando acchapitolo lasso a me frate Giovan Battista sindacho che io dovessi convenire con alchuni artefici circha la spesa di detti danari per adornamento della chappella di detto sancto. Per la qual chosa oggi questo di VII di Maggio 1553 sono convenuto con Filippo di Baccio d'Agniolo chome lui ci a affare un chancello di noce chon chandelieri secondo el modello factoci per serrare detta chappella colla predella di noce a detta chapella e assetarci el crocifisso di detta chappella che (è) in su la tela in sur una asse chome siamo convenuti e al prezzo d'ogni chosa siamo convenuti sia di fiorini venti otto di lire 7 per fiorino.

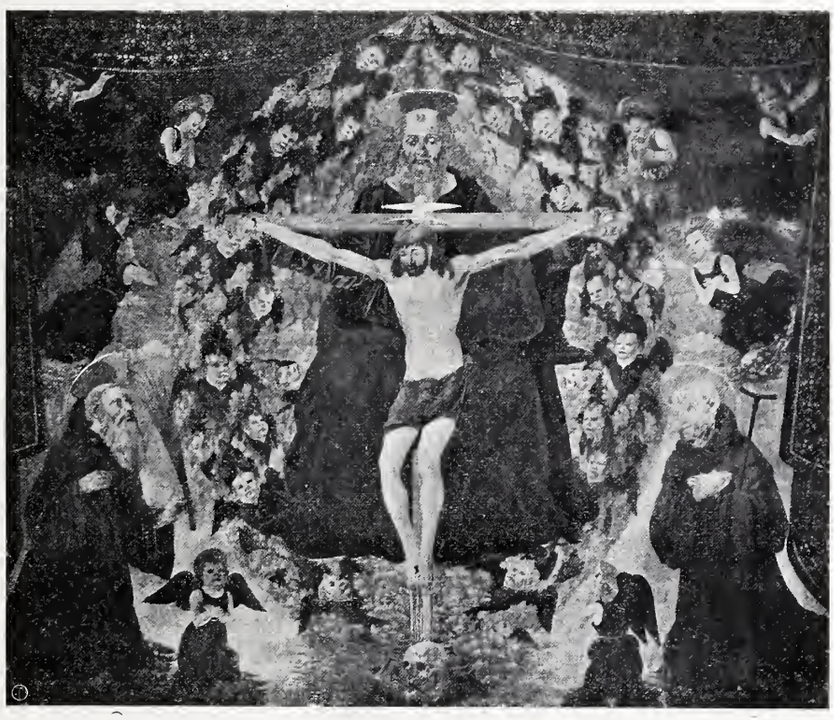
Ricordo chome addi XI di Setembre detto Filippo riceve e sopra detti fiorini XXVIII contanti per noi dal bancho de Landi per pagamento delle sopradette chose

fiorini 28

Così in questa notizia d'archivio è ricordato anche il quadro d'altare, della cui allogagione non si ha traccia in un libro della chiesa di San Marco (n. 902 — Biblioteca Mediceo-Laurenziana) che cominciando col 1445 per finire col 1493, comprende gli anni nei quali è stata eseguita la pittura.

Il Rosselli (1) nel suo « Sepoltuario » dichiara di non sapere dove sia la tavola accennata dal Vasari e scrive in proposito: « Nelle medesime vite dei Pittori nella vita « d'Antonio Pollaiolo è nominata una tavola fatta da lui « entrovi un Crocifisso e S. Antonino e posta in S. Marco « alla sua Cappella; donde si vede che c'era ancor que- « st'altra Cappella, la quale non so dove si fusse, ne meno « dove sia andata la tavola ».

Tutti gli altri scrittori compreso il Richa, che alla chiesa di S. Marco ha dedicato molte pagine, non solo ignorarono la Crocefissione, interessante anche perchè — cosa insolita a quel tempo — era dipinta su tela, ma non si curarono affatto di discernere quanto c'era di vero nelle affermazioni dell'Albertini e del Vasari. In epoca più recente il Milanesi (1) non avendo trovato il quadro nella chiesa, credette fosse stato trasportato nel palazzo Salviati oggi Borghese o in qualche villa della stessa famiglia.



Santissima Trinità. - A. Baldovinetti. - *Firenze.* - *R. Galleria A. & M.* *Fot. Alinari.*

La figura del Cristo nella Crocefissione della chiesa di S. Marco quasi s'identifica col quadro nella Galleria d'arte antica e moderna che il Baldovinetti aveva eseguito nel 1472 per la cappella maggiore di S. Trinità a Firenze; l'unica differenza è nel movimento della testa più piegata verso la spalla destra nel Cristo di S. Marco.

Del S. Antonino in ginocchio ai piedi della croce, vestito del suo bianco saio monastico con cappa nera non è rimasto che una larva del disegno originale. La sua faccia appena visibile con gli occhi incassati nelle orbite e la grande bocca contratta dalla morte, sembra copiata dalla maschera del santo che si conserva nel Museo di san Marco. La deformazione del cranio gibboso, quale si osserva nella pittura, è prodotta dall'aureola ridipinta che ha alterato il contorno.

Nel panneggiamento e specialmente nella particolare struttura della mano destra si hanno altri elementi in favore dell'attribuzione ad Alesso Baldovinetti.

In perfetta armonia con la scena di dolore doveva essere il paesaggio con gli otto cipressi allineati nel fondo e che appena si distinguono, velati come sono da un colore ad olio sovrapposto alla tempera.

Questo motivo eminentemente pittorico e significativo

(1) « Sepoltuario » Volume II a carte 96.t (Biblioteca Nazionale di Firenze).

(1) Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti. Tomo III, pag. 293, nota 3.

con minore uniformità e simmetria, si ritrova in altre composizioni del nostro artista, cioè nella Annunziazione della Gallerla degli Uffizi e in quella di S. Miniato al Monte. Mancando i documenti sulla data d'esecuzione della pittura di S. Marco, possiamo supporre rimonti ad alcuni anni avanti la tavola di S. Trinità nella quale il Baldovinetti si mostra più evoluto e padrone della sua arte.

Le dimensioni del quadro senza la cornice sono di m. 2,76 di altezza per m. 1,47 di larghezza.

Io credo che l'opera, pregevole anche nel suo cattivo stato di conservazione, si possa salvare da una completa rovina, rifoderando la tela sfondata in alcune parti e togliendo l'imbrattatura che nasconde l'impronta genuina del maestro. Sarebbe pure necessario trasportare il quadro in luogo più sicuro, giacchè dove attualmente si trova è troppo esposto all'umidità quando infuria qualche uragano.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

Vecchie architetture bolognesi

PER antica consuetudine ogni dieci anni alcune parocchie di Bologna sono in festa durante un giorno di solennità religiosa. In tale occasione agli edifizi privati si fanno riparazioni, ripuliture, e talvolta anche vistosi restauri. Così si va compiendo un rinnovamento edilizio della città, il quale è ora indirizzato più saggiamente mercè l'azione del *Comitato per Bologna storico-artistica.*

In quest'anno alcuni restauri hanno assunto anzi l'importanza di veri fatti artistici.

***

Il ristauro del Palazzo ora Pallavicini Fibbia, ma costruito dai Felicini alla fine del sec. XV, è un lavoro che anzi tutto onora il proprietario, il conte Antonio Pallavicini Fibbia che lo ha ordinato, benchè viva all'estero, ed il suo rappresentante in Bologna sig. rag. Adolfo Cavazza che lo ha promosso, occupandosene con molto amore. È questo un esempio che dovrebbe trovare imitatori in altri signori, i quali possedendo e non vivendo a Bologna, farebbero atto quasi di giustizia, certo di liberalità, ricordandosi del paese che alimenta le loro fortune e non ha il corrispettivo della loro presenza e quindi quasi niuno contributo morale e materiale al benessere della vita pubblica. Giacchè non è una piccola sottrazione al bilancio della beneficenza e del lavoro e del decoro di Bologna il fatto che una bella parte del territorio nostro, troppa anzi, sia in proprietà di case estere o perpetuamente assenti.

Palazzo Pallavicini. - Fibbia costruito dai Felicini (sec. XV) ristaurato l'anno 1906.

Fu Bartolomeo di Giovanni Felicini che nel 1497 cominciò la bellissima casa, così ricca di terre cotte; compiuta poi dal figlio, Giovanni anch'egli. I Felicini di parte Bentivolesca, ebbero gran guai nella catastrofe politica di Giovanni II, e furono fra gli esuli del 1506. Giovanni Felicini anzi non rivide più la sua magnifica casa, che a suo padre e a lui era costata oltre 70 mila lire di bolognini, e morì a Padova nel 1528. Vi rientrò il fratello Lodovico rimasto celebre nelle cronache della città per la *gran spesa* del vivere in continue feste musicali, in continui ricevimenti di *gran gente a chaxa:* poichè egli stesso « se deletava de sonare tutti gl'instromenti, liuti, violle, dolcemelle, clavecembali, manachorde, organo, violunni, pifari, cornetti, ecc. ». « Et era ben voluto da ogni homo », conclude il cronista Rinieri; finchè morì nel marzo 1536.

La casa che fu nido a tante virtuosità e *genteleze*, come allora dicevasi, di canti e *canturi,* e che ha quasi un'importanza nella storia musicale di Bologna, fu comprata subito nel 1537 dai Pucci, e poi nel 1561 dai Fibbia, pervenendo quindi in eredità ai Pallavicini.

Meriterebbe qualche ricerca ciò che la tradizione asserisce indicando un Fibbia, abitante in quell'elegante palazzo della Rinascenza, come *inventore* del giuoco famoso dei *Tarocchi;* dacchè nelle vecchie carte la regina dei tarocchi aveva per stemma le *fibbie* dei Fibbia.

L'edifizio dei Felicini non aveva subìto gravi danni o violenze nè dal tempo nè dagli uomini.

Esso invecchiò appunto *felicemente;* colle ghirlande di gentili terrecotte alle arcate del portico intatte, colla lunga serie di bifore al piano signorile non manomesse mai, colle ricche cornici inataccate dai geli, coi muri pittorescamente oscurati dal ritmo delle stagioni. E occorse l'arte di rassodare un'infinità di cose pericolanti per vecchiezza, per sola vecchiezza, senza togliere all'edifizio il colore attraente e venerabile della sua vita vissuta, dai bei tempi della Rinascenza fino a noi.

Ma quell'incorrotta forma di bellezza dissimulava un guaio intimo, che è apparso nella intimità dei lavori. Tutte le colonne, per difettosa costruzione originaria, minacciavano sfasciarsi; e convenne all'ultima ora rifarle tutte. I lavori ebbero un momento d'ansietà; le fenditure aprivansi a vista d'occhio nei fusti delle colonne; ma la risolutezza dei provvedimenti per parte del capo mastro Cesare Moruzzi e lo slancio dei suoi muratori superarono rapidamente il guaio.

La casa antica dei Felicini non aveva la porta dove è al presente, ma sotto un andito pubblico in vôlte a cro-

Casa Aria (dei Caccialupi nel sec. XVI) prima del ristauro.

ciera che si internava da via Galliera. L' elegante stipite di arenaria scolpita era ai suoi primi tempi colà entro. E pare si dicessero quelle vôlte *dei Felicini* da prima, *dei Fibbia* poi. Senza rimuovere la porta dal posto attuale, parve per altro opportuno mettere in evidenza come l'andito antico si raccordava colle crociere del porticato.

Ma un lavoro di ripristino accurato del sotto portico ha permesso di rimettere com'era il paramento dei mattoni visti del muro, e di ristorarvi diligentemente certi sott'archi dipinti a fresco che sottolineano l'innesto delle crociere e dei quali rinvennersi le più sicure traccie.

E poichè la primitiva imposta alla nobile porta andò chi sa quando perduta, una nuova al tutto conforme alle foggie bolognesi di fine sec. XV vi fu collocata ; in noce a lacunari leggermente bugnati, guernita di chiodi di bronzo fusi e cesellati, e di un martello rifuso sopra un antico modello se non perfettamente sincrono, certo di buona eleganza cinquecentesca.

Il sotto portico in via Galliera, ai suoi bei tempi, non aveva, a quanto pare, aperture nè di piccole porte nè di finestre ; ma a quelle poche sopravvenute nei secoli convenne per ragionevole effetto d'arte dar forme non discordi dallo stile dell'edifizio, pur segnandoli cogli stemmi Fibbia-Pallavicini a chiarirle opere posteriori, per desiderio di sincerità storica.

La direzione artistica e quanto occorse di disegni al ristauro si affidarono dall'egregio rappresentante di casa Pallavicini al Comitato per Bologna storico - artistica. Fra le altre diligenze del ripristino si poterono restituire tutti e singoli i piccoli stemmi nelle delicate sculture dei capitelli, già raschiati dagli iconoclasti araldici della Cispadana. E ciò per le fortunate ricerche di un giovane collega del Comitato. La falce dei Felicini si disposava ivi al cigno di casa Ringhieri ; una donna di questa famiglia essendo la moglie di Bartolomeo il fondatore del palazzo, uno dei più geniali edifizi sorti nel fervore edilizio signorile per cui Bologna sorrise e rinnovossi durante la fortuna dei Bentivoglio.

***

Un'altra casa del quattrocento in via Galliera n. 13, appare ristaurata per generosità dei proprieteri signori fratelli Aria del fu maestro Cesare, che ne affidarono la cura al Comitato per Bologna storico-artistica.

Manomessa in molte parti, mutilate le cornici, distrutti i primitivi stipiti e trafori delle finestre ; una sola di queste era scampata in tutta la sua ricchezza d'ornati in terra cotta, e pareva chiedere che le si restituisse la bella compagnia delle altre.

Dieci anni fa i signori Aria ebbero a consolidare il portico, ed oggi vollero compiere l'opera ; che ritardata per varie difficoltà, compresi gli scioperi e la serrata dell'inverno passato, ora appare per altro ben finita.

Le finestre di questa casa sono senza dubbio delle più belle e grandiose a sesto acuto che ereditammo dall' eccletismo architettonico della Rinascenza bolognese ; e a ristauro finito, quello ritornerà uno dei più nobili e pittoreschi angoli di strade nella città.

Casa Aria (dei Caccialupi nel sec. XVI) dopo il ristauro.

La casa, non è noto da chi fosse costruita. Nel medioevo fu dei Cervi, poi dei Dalle Coreggie. Nel 1536 apparteneva a Friano Caccialupi; ma i trapassi di proprietà erano più frequenti di quel che si pensa e non si può per questo dire probabile che i Caccialupi la edificassero. Essa deve essere sorta negli ultimi 25 anni del secolo XV.

Nel 1536, nella notte dell'11 agosto il palazzo di Lippo Ghisilieri che sorgeva di fianco, dove oggi è l'Istituto dell'Immacolata, saltò in aria per una mina postavi da ignoti nemici, seppellendo sotto le rovine il Ghisilieri e i suoi uomini d'arme, e fu sì *gran montagna di predizzo* che tutta Bologna accorse a vedere. La casa dei Caccialupi ne fu conquassata e le traccie dei guasti patiti appaiono anche visibili nel lato sù via Volturno.

Invero rileggendo il racconto dei cronisti, massime del Rinieri testimone, può parere miracolo che non rovinasse la stessa casa Caccialupi. La polvere da bombarda era stata buttata in gran copia dalla viottola stretta che allora era via Volturno in una piccola cantina; poi puntellandone l'imposta contro le colonne dei Caccialupi, di cui taluna infatti crollò. La detonazione scosse e svegliò tutta la città. Le chiacchiere della gente furono molte; la si diceva una vendetta della parte bentivolesca e del signor Cornelio Bentivoglio, irrequieto, baldanzoso giovane che correva a tutti i brillanti tornei d'Italia e Francia, ma anche « chi dicia che l'era stato el diavolo, perchè el ditto messer Lippo aveva uno spirito in un'impolina ». Fatto è che il morto non ebbe compianto affatto dal popolo « al qual despiacque soltanto la ruina del palazo perchè erra uno bello palazo ».

Nel secolo XVIII, la casa dei Caccialupi fu dei Gozzi, eppoi dei Carlani che la tenevano tuttavia nella prima metà dell'ottocento.

Anche il sottoportico fu ora ristaurato, compresa la grande imposta della porta, tuttavia l'antica, a cui si rimisero sulle traccie rimaste le borchie di bronzo e un martello in ferro fucinato e cesellato conforme antichi modelli bolognesi del secolo XV-XVI.

Nel sottoportico è venuto in luce un *evviva* stampigliato *a Don Rodrico de Pazos Rector Magnifico*, che fu del Collegio Spagnuolo ed ebbe anche celebrità come coinvolto in un processo per eresia ma fortunatamente finito senza rogo.

ALFONSO RUBBIANI.

Una nuova disillusione.

Pur troppo non le contiamo più le disillusioni che ci vengono da quella Minerva contro cui si elevarono indarno nei giornali e nella Camera dei Deputati tante voci autorevoli e nella quale pare possano più le camorre dei massoni che i buoni propositi di pochi. Noi avevamo proprio creduto che le due proposte di legge: l'una per la conservazione degli oggetti d'arte, l'altra per il riordinamento degli uffici e del personale delle antichità e belle arti, sarebbero state presentate al Parlamento e che il Ministro della P. I. le avrebbe sostenute e difese così da trionfare dell'apatia e della malavoglia dei nostri Deputati. La nomina del Rosadi a relatore, di Corrado Ricci a Direttore generale delle B. A. e A., le ripetute assicurazioni date dall'on. Rava, di cui non sospettavamo la sincerità e la buona fede, ci avevano fatto sperare che finalmente si sarebbe posto freno alle scandalose irregolarità della Minerva e provveduto alla tutela del patrimonio artistico, rispettando ad un tempo i diritti dello Stato e quelli della proprietà privata, e aspettavamo quindi con impazienza che Montecitorio riaprisse le sue porte.

Ma ecco il Rosadi viene a toglierci la benda dagli occhi e con un violento articolo comparso nel *Marzocco* del 20 gennaio e intitolato « *Minerva si diverte* » avverte noi credenzoni che per le opposizioni del Ministro del Tesoro e la quiescenza di quello della P. I., le proposte di legge suaccennate dormiranno indisturbate negli archivi del Regio Ministero.

« E, conclude il Rosadi, intanto i primi posti di questa amministrazione (delle antichità e delle arti) fin che non siano tutti dispensati tra nuovi dilettanti e favoriti, mancano presentemente dei titolari. Dei dodici uffici regionali soltanto tre sono sostenuti da un direttore. I principalissimi istituti d'arte sono nelle medesime condizioni: la Pinacoteca di Brera, l'Accademia di Venezia, le Gallerie degli Uffizi e il Museo Nazionale di Firenze son retti da straordinari, alcuni dei quali per fortuna stimabili. E Minerva lo sa e lo vede per i quotidiani richiami dei preposti agli uffici e istituti d'arte e di antichità e per le affollate domande di collocamento in analoghi impieghi e ci si diverte infinitamente — oh, se ci si diverte! — perchè ha la mano libera e piena nella dispensa dei favori più immeritati e nefasti. »

Se Minerva ci si diverte non ci divertiamo noi che chiediamo ad alte grida che cessino gli abusi, cessino i favoritismi vergognosi e si rientri finalmente nell'ordine e nella legalità. *g. c.*

Bibliografia

= **Steinmann,** *Das Geheimniss der Medicigraeber,* Karl W. Hiersemann — Leipzig, 1907.

Fra i più meravigliosi figli della nostra Rinascenza due, Michel Angelo e Leonardo hanno fra di loro parecchie somiglianze: il genio proteiforme che li faceva essere ad un tempo pittori, scultori, architetti, ingegneri, letterati: la vastità, quasi direi la *sublimità* dei concepimenti: lo sforzo indefesso di rendere la bellezza nella sua più pura essenza e, conseguenza forse di ciò, la scarsa produzione in confronto alla straordinaria potenza dell'ideazione. E in questo pure si somigliano, come ben nota il Gronau, nel suo aureo libretto su L. da Vinci, che le opere forse più grandiose, in cui per intero si sarebbe espresso il genio loro creatore rimasero o non attuate o incompiute. Così per Leonardo il monumento a Francesco Sforza, di cui il modello, soltanto eseguito, venne distrutto pochi anni di poi, e per Michel Angelo il monumento commessogli da Giulio II e la facciata di S. Lorenzo la quale avrebbe dovuto riuscire così da essere, secondo le parole sue, specchio alla scoltura e all'architettura di tutta Italia. Fu il Pontefice Leone X che ne sospese il contratto dando all'artista sommo l'ordinazione della cappella e delle tombe Medicee in S. Lorenzo l'anno 1510, ma anche questo lavoro non fu condotto a termine e il Buonarotti si limitò ad eseguire le tombe di Giuliano e del nipote suo Lorenzo ornandole di statue intorno al significato delle quali lo Steinmann si propone di dare una novella interpretazione. Nessuno ignora che molti cervelli si affaticarono a risolvere tale problema dal Condivi, dal Varchi, dal Vasari ai moderni quali il Kaiser, il Grimm ecc.; generalmente però prevalse l'opinione che le figure nelle nicchie rappresentassero i due *Magnifici* e le quattro giacenti la notte, il giorno, l'aurora e il crepuscolo. Il nostro autore rammenta come a Firenze il carnevale dette origine a tripudii, mascherate con

carri, *trionfi*, a ornare i quali si chiamarono i più chiari artefici, mentre non meno chiari letterati ne celebrarono in versi o in prosa la magnificenza. Quei canti carnevaleschi furono raccolti dal Lasca nel 1559 e fra essi trovasi il « Trionfo delle quattro complessioni » fatto pel carnevale del 1513 quando i Signori di Firenze Giuliano e Lorenzo presero parte al « Trionfo » con straordinaria pompa. Lo Steinmann crede che Michel Angelo, il quale di certo assistè a tali festività, abbia voluto rappresentare nelle statue che ornavano le tombe medicee queste complessioni o temperamenti, a cui si riannodano i quattro elementi della natura e delle varie stagioni dell'anno.

Così, analizzando con infinita cura e con molta sottigliezza una per una le statue nella loro espressione e nel loro atteggiamento, l'A. vedrebbe nella Notte rappresentato il temperamento sanguigno, nella Aurora il malinconico; il vecchio non finito, il Crepuscolo dalle membra lasse o rilassate in abbandono, personificherebbe il temperamento flemmatico; il Giorno, in cui l'atto non è più di stanchezza o di mollezza ma di virile energia, il collerico. E le statue dei Duchi? Non possono essere le effigie di Giuliano o di Lorenzo perchè non ne riproducono punto i tratti e personificano invece la prima il vigore la forza del temperamento collerico-sanguigno e la seconda la mestizia della complessione malinconico-flemmatica. Lo Steinmann sostiene che « l'antica lezione dei quattro elementi della scala Platonica era stata divulgata a Firenze da Marsilio Ficino così da impadronirsi della coscienza pubblica, mentre il concetto delle allegorie personificanti i momenti o periodi del giorno manca sia nell'antichità che nella rinascenza... Di certo la leggenda di questi periodi nacque dalla *Notte*, la più popolare delle allegorie in S. Lorenzo e tenacemente si radicò ».

Le argomentazioni dello Steinmann sono certo molto sottili: ci sia però lecito notare come Michel Angelo lavorasse alle tombe Medicee in uno dei periodici più turbolenti e tormentosi di quei tristi tempi. Allora novelli barbari invasero l'Italia e saccheggiarono orrendamente Roma, allora Firenze fu presa dopo una difesa alla quale partecipò lo stesso artista in cui l'amor di patria potè più che la devozione alla casa dei Medici; l'animo suo era pieno d'ira, di ribellione e di sconforto, onde ci pare strano che potesse preoccuparsi dei canti carnevaleschi e di esprimerli nelle sue statue le quali appaiono come personificazioni del dolore e della tristezza.

Comunque ne sia, il libro del critico tedesco, frutto di molto studio e di un lungo e paziente amore del suo soggetto, è tanto piacevole a leggersi quanto interessante poichè ritrae con molta efficacia un'epoca della vita agitata del sommo artista, indagando i segreti di quell'anima e di quella mente che sembra esorbiti dai limiti umani.

Il volume è corredato da numerose tavole e edito con molta cura da K. W. Hiersemann a cui si debbono tante pregevoli pubblicazioni artistiche. *g. c.*

= **Henry Cochin.** — Le bienheureux Fra Giovanni Angelico de Fiesole. — Paris, Lecoffre, 1906. Pag. X-285.

Il Cochin, uno degli storici francesi che meglio conoscano la civiltà italiana, si è proposto, con questo volume, appartenente ad una collana agiografica compilata secondo criteri scientifici, piuttosto una rievocazione della figura morale dell'Angelico che non una descrizione delle sue pitture. Il notissimo santo artista è ricollocato dal biografo con chiaro intuito storico nella cornice del suo tempo, del suo ordine domenicano e del gruppo di riformatori religiosi, ai quali appartenne con Fra Giovanni Dominici e con Sant'Antonino. Molta luce viene all'interpretazione dell'opera dell'Angelico da un libro così concepito, che sa risalire alle fonti dell'ispirazione artistica di lui.

Inoltre, per riescire ad una così completa illustrazione della vita del Beato, il Cochin ha dovuto rendersi padrone di tutta la letteratura, specialmente più antica, che trattasse dei domenicani di Fiesole e del loro grande pittore, ha frugato negli archivi d'Umbria e di Toscana.

Le opinioni ch'egli dunque formula od accoglie meritano di essere fermate anche quando l'autore, forte della sua preparazione e della conoscenza delle più importanti ricerche di contemporanei quali il Berenson, il Langton Douglas, si inoltra in questioni speciali riguardanti le attribuzioni o la data di qualche dipinto.

Il Cochin assegna al periodo 1418-1436, cioè al tempo in cui, dopo le terribili agitazioni dello scisma, Fra Giovanni riprese la tranquilla vita claustrale a San Domenico, i tre piccoli dipinti per reliquiari che stanno a San Marco in Firenze ed un quarto ad essi affine, emigrato in America nella collezione Gardner. Egli fissa la Madonna dei Linajoli (1433) quale termine *a quo* della seconda maniera dell'Angelico come quella che rivela l'inizio di una decorazione secondo i modelli classici. Ritiene che su di lui, come su Benozzo Gozzoli, il contatto coi greci venuti per il Concilio (1439) non sia stato inefficace per accentuare la tendenza dell'arte sua ad orientarsi verso l'umanesimo. Il Cochin non crede che molte miniature attribuite a Fra Giovanni siano sue, ma piuttosto del suo allievo Zanobi Strozzi.

Passando a trattare del soggiorno romano del meraviglioso pittore della cappella di Nicolò V, il Cochin si dichiara incapace di sceverare gli elementi che abbian potuto contribuire al nuovo sviluppo dell'arte del Beato Angelico, di fronte alla scomparsa di quasi tutte quelle opere del primo rinascimento romano, distrutte colla vecchia chiesa di San Pietro dalla mania rinnovatrice dei Papi del cinquecento. L'autore segnala poi un'opera poco nota dipinta dall'Angelico durante il suo soggiorno alla corte pontificia, ora nella collezione Valois. Ritrae il Cardinale Giovanni di Torquemada, colto e fine teologo, che fu ricacciato nell'ombra dalla fama del suo terribile nipote.

Negli affreschi della volta del Duomo d'Orvieto (1447) il Cochin vede un ritorno dell'Angelico verso forme più arcaiche, in confronto di quelle della cappella Vaticana, nelle quali il vecchio monaco precorre lo svolgimento più tardo dello stesso Gozzoli. Forse Fra Giovanni volle mantenere una speciale armonia fra gli affreschi dell'interno e le forme architettoniche di quel magnifico esemplare del gotico italiano che è la Cattedrale Urbevetana. Giuseppe Gallavresi.

= **Henri Lechat,** *Phidias et la sculpture grecque au V. siecle* — Paris. (Serie: *Les maîtres de l'Art*).

Alla ricca letteratura che illustra la scultura greca nel suo periodo aureo il noto archeologo Lechat aggiunge questo volume che ha per scopo di illustrare il maggiore degli scultori greci del V secolo e l'ambiente in cui l'arte sua meravigliosamente personale fiorì.

Dopo esaminate le condizioni della scultura greca al principio del V secolo a. G. C., le due correnti ionica e dorica e il fiorire dell'opera di Policleto e Mirone, e la scultura decorativa del V secolo prima di quella del Partenone, il Lechat, con sicurezza e rapidità d'esposizione, ricorda il trionfo dell'arte ateniese e l'attività di Fidia, precisandone, su gli ultimi studi critici, il carattere dell'arte, quale risulta specialmente dal frontone del Partenone.

L'influenza della grande opera di Fidia oggi così frammentaria e pur sempre così potentemente suggestiva, nei successori fino alla fine del V secolo, è oggetto di analisi negli ultimi capitoli del libro, corredato di eccellenti illustrazioni.

= **Marcel Reymond,** *Michel-Ange*. Paris, Laurenz. (Serie: *Les grands artistes*). Le biografie d'arte di carattere divulgativo fioriscono anche in Francia ma, purtroppo, ben poche — specialmente se si riferiscono a gli antichi maestri italiani — sono ispirate a serietà di esposizione e ad oggettività di critica. Fra le poche buone è questa del Reymond, il benemerito illustratore della scultura fiorentina. L'educazione artistica di Michelangiolo, la sua attività nel periodo fiorentino e col periodo romano le sue opere d'architettura e particolarmente i capolavori — la Sistina, la tomba di Giulio II, le tombe Medicee — sono illustrate con la sicurezza che è prodotto di una lunga famigliarità con l'argomento e in genere con l'arte italiana, tanto che — cosa più unica che rara da parte di uno scrittore francese — persino i versi e le citazioni in italiano son riportate senza errori, se ne togli lievi inesattezze d'accenti e di apostrofi qua e là. Il con-

fronto che l'autore fa fra il genio di Raffaello e quello di Michelangiolo è acuto e giusto, meno forse quando osserva che il primo — che non ha l'anima ardente di Michelangiolo nè il genio d'osservazione di Leonardo — « *ne va pas au fond de choses* ». L'intensità psicologica della *scuola d'Alene* basterebbe a far credere il contrario. Ma — sia detto senza allusioni al Reymond che è fra i più serii e sereni critici nostri — il desiderio dei confronti fra artisti di tendenze, di paesi, spesso di tempi diversi, è un po' la preoccupazione di molti scrittori d'arte francesi che sembran dimenticare che le diverse condizioni di educazione, di storia, di clima, in una parola di ambiente, che caratterizzano l'Italia d'un tempo e d'oggi stesso, non autorizzano serii confronti fra i nostri grandi maestri del passato. La varietà è forse la maggior attrattiva della grande arte italiana del Rinascimento.

= **A. G. Spinelli,** *Le Motte e Castel Crescente nel Modenese* — (appunti storici in aggiunta al Dizionario topografico-storico del Tiraboschi, con VII tavole nel testo) — Pontassieve, R. Strumia, 1906.

L'attivo scrittore di cose storiche modenesi ha aggiunto agli altri scritti il presente che ricorda, con dati storici e topografici, le *motte* o stazioni preistoriche, di periferia varia, circolare o quadrata o trapezoidale, arrivate, quasi sempre con ugual forma nella trasformazione in monticelli (donde il nome *motta* in lombardo ha ancora il significato di *cima*) sul colle e sul piano nella pianura modenese e in genere sull'intera vallata padana.

Lo Spinelli elenca, illustrandole storicamente, le *motte* dell'alto e basso agro modenese, dell'agro carpense, dell'agro Nonantolano, Mirandolano e Finalese. Castel Crescente, nella pianura modenese, oggi della famiglia Rangoni, è un quadrilatero che porta tuttora il nome *i Monti* perchè quattro *motte* sorgevano entr'esso. Del luogo lo Spinelli illustra diffusamente, e con ampio corredo di considerazioni e di dati storici, topografici, archeologici, le vicende dalle sue probabili origini fino ad oggi. Un copioso indice completa la diligente monografia.

= **Francesco Malaguzzi Valeri,** *Milano*, (Serie: *Italia artistica*. Istituto italiano d'arti Grafiche, Bergamo).

È uscita la II e ultima parte di questa che, secondo il concetto dell'autore, è, più che una guida, la storia dell'arte a Milano. Questa seconda parte, corredata di 140 illustrazioni, è divisa come la prima in quattro capitoli che comprendono:

V. Lodovico il Moro e la sua corte — Leonardo da Vinci e i pittori lombardi: il Melzi, il Boltraffio, l'Appiani e il pseudo Boccaccino, il Sodoma, Giampietrino, Cesare da Sesto, il Predis, il Solari, Bartolomeo Veneto, Francesco Napoletano, Bernardino dei Conti, Cesare Magni — L'influsso leonardesco sulla scultura.

VI. Il Cinquecento — La fine della signoria sforzesca — L'architettura e i classicisti: il Pellegrini, l'Alessi, il Seregni, il Meda e i minori — La scultura: i due Leoni, Marco d'Agrate, Angelo Marini, Annibale Fontana — La pittura: Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, il Lanino, il Lomazzo, il Figino — I pittori cremonesi e lodigiani a Milano — Le arti minori — Gli armaiuoli.

VII. Il Seicento — La dominazione spagnuola — L'Architettura: Fabio Mengoni, i Ricchini, gli architetti minori — La pittura: i Procaccini, i Crespi, il Ghislandi, il Morazzone, i frescanti — Gli scultori, i decoratori e le arti minori.

VIII. Il governo austriaco e i successivi avvenimenti politici — Il neoclassicismo nell'arte lombarda — I Ruggeri, Il Piermarini e i minori architetti — Il Tiepolo a Milano — L'Appiani, il Traballesi e la pittura del tempo — I romantici — L'arte moderna e le collezioni milanesi.

— È uscito il primo volume in gran formato e riccamente illustrato della nuova rivista diretta da **Ludwig von Buerkel,** col titolo *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Ed. Georg D. W. Callwey. Monaco).

Fra i numerosi articoli di questo primo volume interesseranno gli studiosi dell'arte un articolo del Dr. **Adolf Furtwängler** su la *Sfinge di Egina* illustrata col confronto di numerose analoghe riproduzioni in opere sparse nei varii musei, un acuto ed esauriente studio di **Wilhelm Bode** su un gruppo di diverse *Madonne col Bambino* robbiane per precisarne la paternità a Luca della Robbia, un articolo di **Karl Voll** su un ritratto di *Frans Hals* della Pinacoteca di Monaco che raffigura Guglielmo Croes, uno studio del prof. **Enrico Bulle** su una statuetta nello stile policleteo, una lunga e diligente illustrazione del *torso di deità marina di Michelangiolo* del Museo dell'Accademia di Firenze che **Adolfo Gotschweski** confronta con varie opere del secondo rinascimento per provare l'influenza di quello su queste. Seguono un articolo di **Wilhelm Pinder** su un bozzetto di Rubens a Würzburg, un studio analitico di **E. Bassermann-Jordan** sull'influenza del *Perseo di Cellini sulla statua di Federico Sustris* a Monaco, un articolo di **Giorgio Habich** sul torso di una *Venere,* un altro di **Giorgio Gronau** a proposito di *una copia tedesca da Domenico Ghirlandaio* nel Museo Nazionale di Monaco, di **Giorgio Habich** sullo *scultore Hans Leinberger,* uno studio, riccamente illustrato, di **Ludwig von Buerkel** su *Giovanni da San Giovanni* e i suoi affreschi in Palazzo Pitti a Firenze, una breve illustrazione di **Phillipp M. Halm** di un bassorilievo ispirato dal Durer, un altro di **Johannes Sieveking** intorno a una statua dell'antichità in una collezione privata, ecc.

F. M. V.

= Il *Burlington Magazine* di gennaio ha interessanti note di Mr. **Claude Philips**, il conservatore della *Wallace Collection* a Londra su Palma il Vecchio, a cui egli attribuisce il piccolo *fauno* nella Pinacoteca di Monaco che invece il Morelli riteneva del Correggio. Così, attenendosi al Vasari e per considerazioni di tecnica e per confronti con altri dipinti del maestro, egli restituirebbe al Palma la « Tempesta di Mare » data dal Berenson al Giorgione. Egli poi giustamente lamenta che il quadro, che merita di essere osservato e studiato, sia appeso in un oscuro corridoio della Galleria di B. A. di Venezia.

— Il prof. **G. Baldwin Brown** ha un articolo su la introduzione alle « Vite », nella quale il Vasari descrive i vari metodi tecnici usati nelle diverse arti e nei differenti rami di queste, e confronta poi questo scritto con quelli di Leon Battista Alberti e ne nota le differenze.

= *Gazette des Beaux Arts* (gennaio, 1907). — **Paul Leprieur:** gli ultimi acquisti del Museo del Louvre. Ritroviamo qui il bel ritratto di un uomo con un bicchiere di vino in mano che faceva parte della esposizione dei primitivi francesi a Parigi e fu illustrato dalla Rassegna d'Arte: chi lo vuole fiammingo e chi invece con più probabilità di artista francese della metà del XV secolo. Una Madonna contornata di angeli e di origine spagnola ricorda un pochino le composizioni di Stefano da Zevio.

— **M. Tourneux.** La donazione Moreau-Nèlaton al Louvre. Tale donazione si compone di opere di moderni pittori francesi: Decamps, Delacroix, ecc. — **Paul Jamot.** Il Salon d'autunno: è un secondo articolo che si occupa dell'esposizione nel Grand Palais di dipinti di artisti russi. *Emil Jacobsen.* — I maestri Neerlandesi e tedeschi nella Galleria di Bruxelles, in cui l'autore studia un trittico detto « pala d'Oultremont » dalla sua provenienza: bellissima opera di un pittore che potrebbe secondo gli uni essere J. Mostaert, secondo altri Jacob Cornelisz ma intorno a cui l'autore non si pronuncia.

= Abbiamo letto nel *Pensiero Latino* del 6 gennaio un articolo di **O. F. Tencaioli** intitolato « La scoperta di un quadro di Giorgione? » Quel punto interrogativo mi pare molto a posto ed io anzi ve ne aggiungerei più d'uno perché in verità, per quanto sia difficile giudicare di una pittura da una cattiva riproduzione, vedendo quella che ci si dà del tesoro trovato dal sig, Eggling ci domandiamo perchè mai quella Salomè deve essere del Barbarelli.

= Nella *Rassegna d'Arte* Senese (Anno II - Fascicolo III) **F. Mason Perkins** scrive intorno a cinque nuove opere di Neraccio de Bartolomeo Landi possedute dai sigg. Berenson (Settignano), Nevin (Roma), Cagnola e Noseda (Milano), e **C. A. Nicolosi** intorno a lavori di scuola senese nella raccolta Morelli a Bergamo e cioè un quadro di Matteo di Giovanni, uno di Neroccio e alcuni altri. La stessa rivista contiene interessanti notizie su affreschi rinvenuti a Siena e opere d'arte nel contado.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE. - MONETTI ANDREA, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Gubbio. — Intorno ad un affresco della Casa di Loreto.

La *Razsegna Gregoriana* ha pubblicato nel fascicolo 1-2 Anno VI, l'articolo che qui sotto riportiamo:

« Pubblicammo nel passato numero uno studio del compianto dottor Lapponi sull'antico affresco di Gubbio, che il lodato dottore interpretò come fosse una rappresentazione della leggenda francescana sul miracolo delle Rose. A quella conclusione egli giunse principalmente per le riproduzioni difettose ed incomplete di quel dipinto, come allora vedevasi sul luogo e come appariva dai disegni da lui procurati molti anni addietro. La sua interpretazione era senza dubbio ingegnosa ed avrebbe prevalso per lo meno o avrebbe lasciato per lungo tempo gli studiosi nell'incertezza, se fortunatamente la restaurazione dell'affresco, che lo rese perfettamente visibile nella parte superstite, non avesse rivelato il suo vero soggetto, che è senza dubbio la traslazione della Santa Casa. Eccone la descrizione che ci manda in proposito mons. Faloci-Pulignani.

Pregiatissimo Sig. Direttore

della *Rassegna Gregoriana* — Roma.

« Spero sarà gradita ai lettori della sua dotta Rivista una descrizione completa del dipinto eugubino nel chiostro di S. Francesco, sul quale il ch. dott. Lapponi, così immaturamente rapito ai vivi, pubblicò nel passato numero della *Rassegna* uno studio importante.

Il dipinto può dividersi in due parti, superiore ed inferiore, e rappresenta varie scene di uno stesso racconto. Il centro della parte superiore è occupato dall'immagine della Madonna, dentro un'aureola a forma di mandorla con i colori dell'iride, recata in gloria da una bellissima corona di tredici angeli. La Madonna, non ha il Bambino, ed ha le mani distese, con un movimento diverso. La destra è mossa in atto di invito, la sinistra ha disteso l'indice in atto di comando. A destra della Madonna camminano a grandi passi alcuni angeli, colle ali ripiegate sul dorso, sorreggendo una casa. A sinistra si vedono altri angeli, che discendono volando a capo fitto dal Cielo, e tengono le mani giunte in atto di adorare un oggetto sottostante. Questa è la zona superiore. Nella zona inferiore il centro è occupato da una scena campestre nella quale è in mezzo un pastore in atto di bere ad un bariletto che solleva sovra il capo. A destra di chi guarda è una casa, identica nella forma alla prima, sorretta dalle mani di altri angeli che la circondano, ma non si comprende se siano in atto di curvarsi per sollevarla, o in atto di ripiegarsi per deporla in terra. La casa ha un campanile con due campane, una sotto l'altra, campanile che doveva forse vedersi anche nell'altra casa, se in quel punto l'intonaco non fosse caduto. A sinistra di chi guarda è un armento di capre, chiuse dal recinto di una rete, e sopra all'armento è una città turrita. Non credo necessario scendere ad una descrizione più minuta, segnalando qua e là torri, boschi, erbe, ossa umane, ed altre particolarità che trovano tutte la loro spiegazione nell'interpretazione che io do del dipinto. Una cosa non è da tralasciare, ed è che la scena celeste della Madonna e degli angeli, e la scena terrestre dei pastori, della città, ecc., sono nettamente divise dalla riva del mare.

Tale è il dipinto di Gubbio, il quale, come spero spiegare altrove, nell'anno 1399 era già conosciuto, e, secondo me, rappresenta la Madonna nell'atto di ordinare agli angeli di prendere la sua casa da Fiume, e di portarla nella selva di Loreto. Perchè fra le diverse traslazioni che sono ricordate dalle leggende di questa S. Casa, cioè da Nazareth a Fiume, da Fiume alla selva di Zonta, ecc., il dipinto rappresenti proprio la seconda, e non la prima nè le altre, questo è quello che mi riservo di dimostrare nello studio che a proposito di questo prezioso dipinto io spero di pubblicare prossimamente.

Mi è grato poi far conoscere che, dopo il grido di allarme dato in proposito sulle cattive condizioni dell'affresco, il cav. Dante Vivianl direttore in Perugia dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti ha provveduto a restaurare ed a custodire il prezioso cimelio.

Sarò lieto se Ella crederà pubblicare la presente, della qual cosa, ossequiandola, anticipatamente la ringrazio. »

Suo dev.mo

D. M. Faloci-Pulignani

Torino. — Conferenza Piumati su Leonardo da Vinci.

Nello scorso mese di gennaio il prof. G. Piumati, noto studioso e trascrittore di codici leonardeschi, tenne nel teatro Carignano e a favore della Dante Alighieri una conferenza sul tema « I disegni di Leonardo da Vinci ».

Cominciò il Piumati col mettere in rilievo l'impossibilità di costringere tutto l'argomento nel breve ambito di una conferenza. « Il mio — disse — non potrà essere che un indice delle opere di quel colosso che profuse il suo ingegno in opere d'ogni genere: quadri, statue, affreschi, medaglie, edifizi, chiese, acquedotti, macchine e studi grafici d'ogni arte e scienza. Dispersi e sformati i manoscritti leonardeschi ammontano ancora a seimila pagine, contenenti gli argomenti più svariati: matematica, geometria, algebra, pittura, anatomia, biologia, psicologia, agiologia, volo degli uccelli, geografia, astronomia, idrografia, idraulica... Come potè far tanto? ci si domanda. E a questa domanda il Piumati rispose: L'unica risposta mia è questa: Non so. »

Il Piumati accennò quindi alla difficoltà di studiare i manoscritti, di interpretarli e di trascriverli (e citò parecchi umoristici *qui pro quo* di trascrittori stranieri), alle enormi spese incontrate dal Sabachnikoff e da altri per la riproduzione fototipica, alla difficoltà della correzione delle bozze di stampa. Detto della caratteristica scrittura rovesciata di Leonardo, fece un breve elenco dei Codici pubblicati, da quelli procurati dal Ravaisson-Mollien, dal Beltrami e dal Ludwig, alle opere sul volo degli uccelli, sull'anatomia ed al Codice atlantico, a cui attese ed attende egli stesso.

Il Piumati disse quindi breve parola sull'universalità della mente di Leonardo, che teista profondo non sdegna l'indagine anatomica e precorre il Darwin nel confronto dell'uomo con la scimmia, che inventa infinite macchine, di cui alcune precorrono le invenzioni moderne. E qui il Piumati fece sfilare con proiezioni una scelta di disegni di Leonardo, da molini e bombarde, a studi di idraulica, da lettere d'alfabeto, a rebus e crittografie, da elementi botanici a studi di astrologia, miologia, neurologia, da studi di cavalli a figure di cani, gatti, uccelli, da panneggi a caricature, e finì con la proiezione delle più celebri opere di pittura: la *Vergine delle Roccie*, la cosidetta *Belle Ferronière*, la *Gioconda*, la *Cena*.

Utile complemento alla interessante e applaudita conferenza furono le proiezioni.

Bruxelles. — Capolavoro di scuola fiamminga distrutta dal fuoco.

Una grave notizia che lascerà vivo rimpianto nel mondo dell'arte è quella che ci giunse nello scorso mese da Bruxelles. Nella chiesa di San Josse, mentre un prete era alle funzioni cadde un grossissimo candelabro che, rovesciandosi, diede fuoco ai paramenti dell'altare maggiore, ove trovavasi uno dei capolavori della scuola fiamminga: l'*Assunzioue della Vergine* del pittore anversese Gaspard de Crayer.

Le fiamme alimentate dai ceri si svilupparono con tale rapidità che, in breve, tutto venne distrutto.

La tela del de Crayer, irrimediabilmente perduta, era stimata seicentomila franchi. A tal proposito l'*Etoile Belge* scrive che è tempo di preoccuparsi della preservazione delle opere d'arte sparse nelle chiese del Belgio, esposte non solamente a pericoli di incendio, ma all'umidità ed ai cambiamenti bruschi di temperatura, nonchè alla deficienza di luce, per cui i dipinti anneriscono, come avviene, specialmente, per i capolavori di Rubens, che trovansi nella cattedrale di Anversa, abitualmente coperte di tende. La chiesa ne fa mercato esigendo forti mancie per scoprirli. L'*Etoile* propone che si indennizzino le fabbricerie e che gli originali sostituiti da buone copie, vengono messi in luogo sicuro, nei musei preservando così ai posteri i capolavori delle grandi scuole del passato.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	- 50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	- 50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	- 70×98	id.	» 12,—
Che c'è! (pendants) Bruzzi	- 70×45	id.	» 6,—
Erba ghiotta (pendants) idem	- 70×45	id.	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

L. & C. HARDTMUTH Via Bossi, 4 MILANO Concessionari per la Vendita in Italia

SPECIALITA LAPIS KOH-I-NOOR, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 3 Milano: Marzo 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

BERNHARD BERENSON: Una nuova pittura di Gerolamo da Cremona *(con quattro incisioni)*. — CAPITANO CESARI *del 36° fanteria:* L'antico castello di Modena *(con una incisione)*. — GUIDO CAGNOLA: Gli affreschi di Viboldone e di Solaro *(con nove incisioni)*. — WILLIAM RANKEN: Intorno ad alcuni dipinti italiani a Nuova-York *(con quattro incisioni)*. — GUSTAVO FRIZZONI: I capolavori della pittura interpretati in una pubblicazione di tricromie. — F. MASON PERKINS: Quattro tavole inedite del Sassetta *(con tre incisioni)*. — G. C.: A proposito di una tassa. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Il programma del ministro dell'Istruzione ridotto ai minimi termini.

Già si sapeva che il ministro dell'istruzione avrebbe incontrate gravi difficoltà anche nello svolgimento del ristrettissimo e insufficiente programma amministrativo che si era proposto. Il suo errore fondamentale è stato prodotto dalla mancanza di un piano organico iniziale: l'on. Rava è andato innanzi senza proporsi uno scopo preciso, sopratutto senza la visione integrale di ciò che occorreva fare.

Ora si tratta di conchiudere qualche cosa: e questo qualche cosa non può che riassumersi in molto poco e in non molto buono. Infatti il Ministero non ha a sua disposizione se non 600.000 lire. Quasi un milione e mezzo egli ha giá adoperato e disperso, in piccoli impegni.

Oggi con 600.000 lire dovrebbe provvedere all'organico delle Belle Arti, all'organico dell'amministrazione centrale e provinciale, ai convitti alla ginnastica. E' possibile tutto ciò? Se il ministro si fosse reso conto, sin da quando giunse alla Minerva, dei problemi amministrativi da risolvere, secondo la loro importanza e urgenza, avrebbe tenuta altra via: e avrebbe forse dato un contributo più utile all'organismo della pubblica istruzione. Al punto a cui è arrivato non gli resta che ricorrere agli espedienti, alle mezze misure, ai rinvii. Ed è questa la tattica che ha incominciato a adottare e in cui continuerà.

Ed ecco i dati che lo dimostrano.

L'organico delle Belle arti, secondo il progetto della Commissione da lui nominata, importa una spesa di quasi 437.000 lire. Il progetto doveva essere presentato alla Camera; il ministro ne aveva assunto impegno preciso. Ma è passato un mese e mezzo e il ministro si trova nelle stesse condizioni di prima, anzi in condizioni peggiorate. Poichè pare che si sia ora persuaso che alle Belle Arti sarà sufficiente dedicare non più le 437.000 lire stabilite dalla Commissione, bensì soltanto 250.000 lire o al massimo 300.000.

E si aggiunga poi che le 250 o 300 mila lire dovranno essere distribuite in due esercizii!

Il progetto della Commissione dovrà perciò essere rifatto, e il rifacimento vorrà dire per un verso altra buona attesa, e per l'altro l'abbandono dei criterii cui si ispirò la Commissione permanente nell'ordinare il suo piano tecnico e finanziario.

Gli altri organici non saranno più fortunati. L'organico dell'amministrazione centrale si restringerà, o meglio si trasformerà semplicemente in questo: nella creazione di due nuovi direttori generali, e forse, per ragioni burocratiche, di un vice direttore. Il resto rimarrà nello *statu quo*.

E lo stesso avverrà per l'amministrazione provinciale: la riforma dei vecchi uffici scolastici è abbandonata. Il ministro, anche qui, si limiterà ad aumentare gli stipendi dei provveditori: nulla più!

Infine tra le 100 e le 150 mila lire saranno assegnate al miglioramento dei convitti e della ginnastica!

Genova. — Quadri venduti.

Tutti i giornali hanno annunciato la vendita al miliardario Americano Mr. J. P. Morgan di quattro (chi dice ritratti) del Van Dyck dei Marchesi Cattaneo di Genova.

Le magnifiche tele, conservate gelosamente di generazione in generazione dalla famiglia Cattaneo, si componevano di dieci quadri già appartenenti alla famiglia Lomellina, tre dei quali rappresentavano figure intere di donne; altri già appartenenti alla famiglia Cattaneo della Volta, rappresentavano pure figure intiere di cavalieri e di dame: fra questi ultimi era un bellissimo ritratto di donna accanto alla quale si nota un moro che sostiene un parasole. Tale raccolta si assicura che rappresenti ritratti della famiglia dipinti dall'illustre pittore nella prima metà del secolo 17°, durante il suo passaggio da Genova.

Togliamo poi dalla *Perseveranza*:

« Il ministro dell'Istruzione on. Rava, dietro referto della Direzione generale delle Belle Arti, fin dal novembre 1906 avvisava l'autorità di Genova e il Direttore della Galleria di Torino, come, essendo avvenuta la divisione ereditaria nella famiglia Cattaneo, i quadri di Van Dyck potevano correre pericolo di vendita e dava opportune e ripetute istruzioni alle autorità locali per la necessaria e rigorosa vigilanza, finchè avendo avuto notizie dirette di trattative passate e di minaccia di vendita dei quadri, insistette il 21 corrente per una rigorosa e minuziosa indagine. Il ministro inviò intanto un funzionario per procedere ad una inchiesta, deferendo subito il fatto all'autorità giudiziaria.

Questo alla Minerva si chiama una spiegazione. Ma ciò che occorre sapere è se il veto vi era o meno, perchè, in caso negativo, i Cattaneo, o chi per essi erano padroni di vendere in Italia a chi loro pareva. Solo lo Stato doveva pretendere che il compratore denunziasse al confine gli oggetti da esportare.

Tutto il resto non serve a nulla e dimostra solo come vanno le cose alla Minerva.

La *Tribuna* ha saputo che alla Minerva le autorità di Genova diedero affidamento intorno ai proprietari assicurando che essi erano tali da non vendere od esportare, convenendo nullameno nell'opportunità di non trascurare la vigilanza.

Il ministero confermò tale assoluta necessità e chiese inoltre notizie per iscrivere quei quadri nell'elenco degli oggetti di sommo pregio. Infine replicò raccomandando che si sorvegliasse. Fu la stessa Direzione generale di Antichità che ebbe notizia diretta sulle trattative passate prima con la Germania e poi con l'America per la vendita di quei quadri.

Gli eredi della famiglia Cattano non hanno venduto i sette quadri del Van Dyck direttamente a Morgan, ma li vendettero ad un negoziante di Ferrara, il quale, a sua volta, li cedette a Morgan, imbarcandoli nell'yacht di Morgan, dallo stesso appositamente mandato a Genova ».

Si afferma che i quadri non erano elencati giusta la legge del giugno 1902 e quindi ne era concessa la vendita in Italia. Il Prefetto sta facendo un'inchiesta per conto del Governo. »

A queste notizie poco abbiamo da aggiungere. Nessuno più di noi si duole che dipinti di tale importanza abbiano lasciato il nostro Paese ma poichè essi non erano iscritti nel catalogo degli oggetti di sommo pregio che, per usare indulgenza, chiameremo sommario, i signori Cattaneo o loro eredi erano liberi di venderli. Avrebbero dovuto però ottemperare alle nostre leggi ed avvertirne il Governo pagando in pari tempo la tassa di esportazione. Ma di tali frodi che ogni giorno si commettono con danno materiale e morale dello Stato, il primo colpevole è il Governo che colle ingiustificate angherie, colla sua dubbia fede induce i possessori di oggetti d'arte a clandestine esportazioni.

Firenze. — Vandalismi.

Da un tabernacolo presso Bagno a Ripoli persone ignote asportavano metà di un quadro Robbiano rappresentante la Madonna. In un campo è stata rinvenuta una parte del quadro, e precisamente la testa della Madonna: cosicchè si suppone che invece di furto si tratti di vandalismo.

Verona. — Scavi.

A lato della storica basilica di S. Zeno trovasi un chiostro che è una meraviglia di architettura. Questo chiostro è, con una torre merlata che sorge a fianco della basilica, avanzo della distrutta Abbazia di S. Zeno, fabbricata prima del 1000, e che lasciò ricordi di splendore ospitando tante volte gli imperatori di Germania nelle loro visite alle città italiane. L'attuale abate di S. Zeno mons. Gonella ha intrapreso degli scavi negli orti che coprono la località dove esisteva l'Abbazia ed ha già scoperto delle muraglie ben conservate che giungevano quasi al primo piano ed il pavimento di una sala in mosaico alla veneziana. Continuando negli scavi si potrà stabilire la pianta della scomparsa Abbazia.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Marzo 1907. N. 3.

Una nuova pittura di Gerolamo da Cremona.

Le scarse notizie che abbiamo di Gerolamo da Cremona come di parecchi altri artisti le dobbiamo alle ricerche del Milanesi. Questo incomparabile esploratore di Archivi per la storia dell'arte non solo risuscitò quel che era caduto in completa dimenticanza e restituì all'artista le miniature di Siena, ma correttamente gliene attribuì altre nella Biblioteca Nazionale e in S. Maria Nova di Firenze (1). Tuttavia nè il Milanesi nè alcun altro sospettò che Gerolamo fosse nello stesso tempo pittore e miniaturista, finchè il sig. William Rankin ebbe riconosciuta come sua una *Natività* nella Raccolta Jarves a New-Haven (S. U. A.) (2). Dopo ciò non riuscì difficile lo scoprire, come io feci, la stessa mano in una tavola del Duomo di Viterbo (3) opera di tale importanza che ci obbliga a considerare l'autore siccome uno dei più notevoli artisti dell'Italia settentrionale. D'onde la probabilità che egli abbia dipinto altrettanto quanto miniato e che altre pitture di lui si possano scoprire.

Nutro speranza di poter ora aggiungere un terzo dipinto ai due già menzionati. Si tratta di una predella che rappresenterebbe, secondo mi si dice, « Poppea che fa l'elemosina a S. Pietro » un episodio forse unico nell'iconografia cristiana (4).

La favorita di Nerone sta sulla scalinata di un palazzo, in una attitudine in ritmico accordo con quella del santo a cui un servo porge una borsa. Il palazzo, con le sue colonnette, statue, finestre riccamente scolpite e rivestimenti marmorei è magnifico: entro una ghirlanda una aquila scolpita, insegna della residenza imperiale; nè meno elaborato il resto dell'architettura con cupole ed archi. Le figure grandi e nobili senza durezza: il colore profondo, di un rosso porporino, vinoso. Il modo com'è trattato il dipinto, quasi fosse smalto, rammenta, sebbene in grado minore, il Crivelli o il Mantegna giovane.

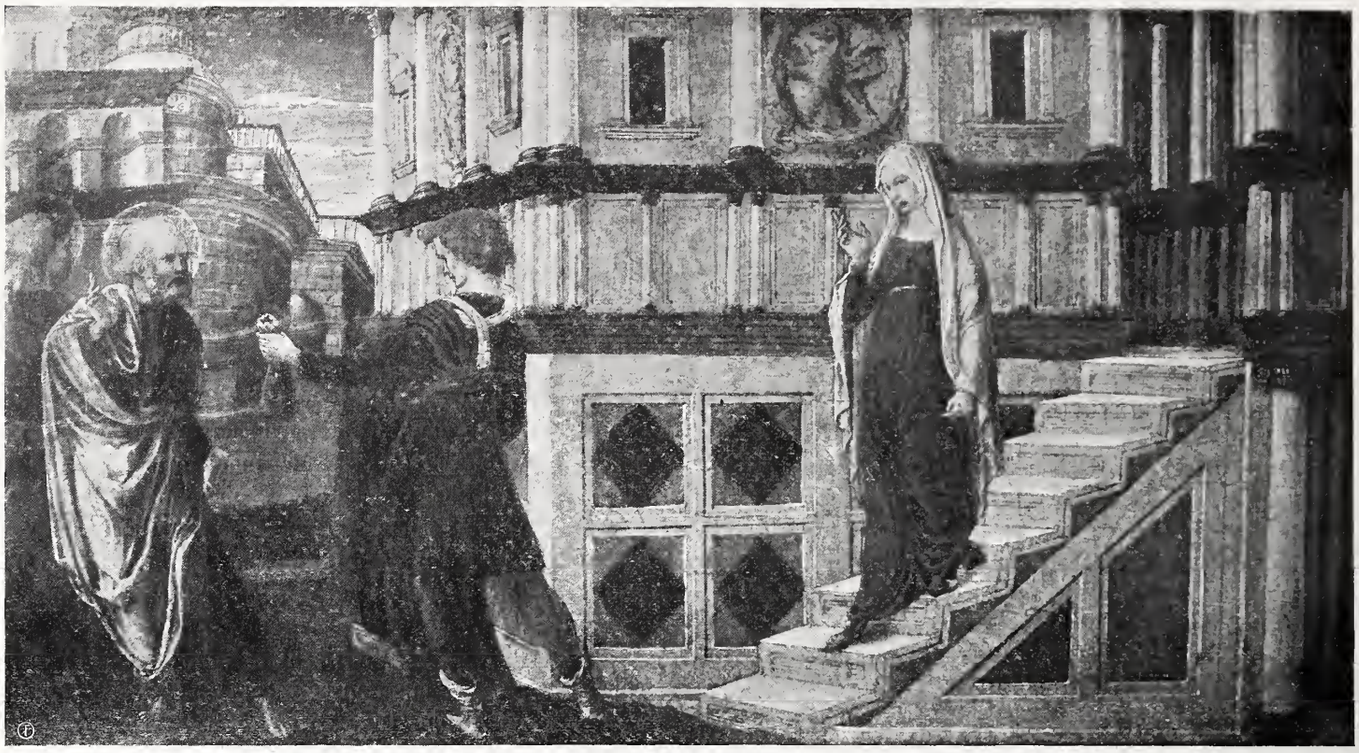
I tipi, le proporzioni, l'architettura, insieme al colore, mi richiamarono subito alla mente Girolamo da Cremona, e più io guardavo la tavola e più forte si faceva la mia convinzione che egli ne fosse l'autore.

Debbo però confessare che, senza il colore e la tecnica, l'attribuzione apparisce meno ovvia perchè appunto le tinte vino-carico e la maniera squarcionesca più di tutti gli altri elementi la distinguono dalle opere di Liberale a cui, come appresi subito dopo, l'opera era ascritta per tradizione. Sotto ogni altro rapporto si avvicina molto più a Liberale che il dipinto di Jarves o quello di Viterbo.

Tuttavia il colore e la maniera sono in questo caso elementi di *prima* importanza. Liberale, come pittore, usa un tono molto più leggiero e dorato, quel colorito brillante e vivace che caratterizza la scuola di Verona e non ha quasi mai la durezza e lo smalto di lacca della scuola dello Squarcione. Però, anche senza considerare il colore e la tecnica, non mancheranno al paziente

Natività - Gerolamo da Cremona - *Raccolta Jarves-New-Haven (S U A).*

(1) Vasari. *Le Monnier*, VI. 182; Sansoni, IV, 584.
(2) *American Journal of Archaeology*, First Series S. 149.
(3) Berenson, *Study and criticism of Italian Art*, Seconda Serie, 97.
(4) L'originale trovasi nella raccolta di Lady Henry Somerset, Reigate Priory, e grazie a Lady Katherine Somerset io posso offrirne una riproduzione ai lettori della *Rassegna*.



Poppea che fa l'elemosina a San Pietro - Gerolamo da Cremona - *Reigate Priory - Raccolta di Lady Henry Somerset.*

studioso buone ragioni per attribuire quest'opera a Girolamo. Non stancherò il lettore con riferimenti o palesi rassomiglianze di alcuni punti di tale dipinto con altri punti nelle miniature di Girolamo. Le fotografie di queste si trovano facilmente, ed ognuno può far da sè i confronti. Naturalmente non dobbiamo aspettarci assolute coincidenze perchè, sebbene ciò possa tornare discaro ai seguaci della scuola *semplista* è pur vero che gli artisti di talento, come tutta la gente di talento, non rimangono mai fermi. Perciò a noi sembra sempre meno concludente il tentare verbali dimostrazioni di autenticità, le quali, anche quando riescono soddisfacenti, si applicano solo ai casi tanto facili e privi d'importanza da non valer il tempo e la fatica che costano, mentre gli altri casi sfuggono a un giudizio breve ed abbastanza chiaro per riuscire conconvincente. Basti dunque rammentare al lettore che non dobbiamo pretendere identità di particolari ma una identità di tendenza che lo studioso non mancherà forse di trovare in questa circostanza.

Farò tuttavia alcune osservazioni meno ovvie.

Ammettiamo anzitutto che la tavola di Reigate non può essere che di Girolamo o di Liberale: se di Liberale sarebbe di necessità un' opera molto primitiva, poichè mentre non ha molte rassomiglianze con altri dipinti suoi, ne ha invece coi suoi primi lavori, le miniature. Ma, nè in queste nè nelle sue più antiche pitture si rivela quella ricerca di eleganza, quella grandiosità e quel ritmo che troviamo qui. E lo studio della struttura corporea sotto ai panneggi e l'ondulazione della linea sono caratteristiche di Girolamo piuttosto che di Liberale. Così l'architettura appare molto maggiormente elaborata, disegnata con maggiore larghezza e precisione che in qualsiasi dei lavori di Liberale. Per il resto dei particolari aggiungerò soltanto che, quanto più si esamina la predella di Reigate, tanto maggior numero di punti di somiglianza si scorgono fra di essa e le miniature di Girolamo.

Prima di lasciare questo argomento vorrei richiamare in modo particolare l'attenzione sulla figura e sul tipo di Poppea perchè non credo di errare nello scorgere una notevole rassomiglianza fra di essa e certe figure femminili nei dipinti di Francesco di Giorgio di Siena e in quelli del suo compagno Neroccio di Landi. È ben naturale che Girolamo sia stato impressionato dalla grazia e dalla eleganza di questi due squisiti, per quanto curiosi, artisti i quali alla lor volta sembrano aver preso qualcosa da lui sebbene lo scambio sia stato meno vantaggioso per loro. Francesco specialmente deve forse i suoi panneggiamenti sinuosi a Girolamo e non parmi improbabile che anche il colorito e l'architettura sua abbiano in certo modo subito l'influenza del Cremonese.

Mi si presenta così una buona occasione per dire due parole di più intorno a Girolamo da Cremona dopo che ebbe lasciato Siena nel 1475. Il Milanesi dubitò di riconoscere in lui il miniaturista al quale allude il Vasari in questi termini alla fine della sua vita di Bocaccino da Cremona: « ai tempi di costui fu in Milano un miniatore assai valente chiamato Girolamo, di mano del quale si veggiono assai opere e quivi ed in tutta Lombardia ». La congettura del Milanesi acquista molta probabilità per chi considera come sia poco verosimile che un artista dell'importanza di Girolamo fosse del tutto dimenticato al tempo del Vasari e come il fatto che questi ne parla a proposito di Cremona sia quasi una prova di identità. Io non ho trovato nulla nè in appoggio nè contro questo argomento, ma pure quanto segue può apportarvi un po' di luce.

Madonna (*dettaglio di un trittico*) - Neroccio di Landi - *Accademia B. A. Siena.*

Nel *Burlington Magagine* dell'aprile 1906, il signor Yates Thompson pubblicò, per illustrare un articolo intitolato « Il più sontuoso libro del mondo », due fra le più belle pagine che furono mai miniate in Italia. Un attento studio delle riproduzioni e un esame degli originali mi persuasero che tali miniature si debbano a Gerolamo da Cremona. Il sig. Thompson ne stabilì la data nel 1483 onde seguono tre interessanti conclusioni. Il nostro artista viveva ancora in quell'epoca e, come lo dimostra la qualità delle miniature era nel fiore della sua attività: godeva di tanta estimazione da venir incaricato di illustrare un libro così splendido come l' « Aristotile » del sig. Thompson, e

Miniatura - Gerolamo da Cremona - *Libreria del Duomo - Siena.*

finalmente, poichè quest'opera fu pubblicata da Andrea d'Asola a Venezia, molto probabilmente aveva allora la sua dimora nel Veneto. BERNHARD BERENSON.

L'antico castello di Modena

QUANDO Obizzo II, Marchese di Ferrara, fu chiamato alla signoria di Modena per porre un limite alle discordie intestine che si facevano ogni giorno più gravi, nulla trovò per porvi la sede del governo, poichè due soli palazzotti sorgevano nell'area occupata oggi dal palazzo del Comune ed erano adibiti uno per la giustizia onde si chiamava della Ragione, e l'altro per la modesta dimora del Podestà. Pensò quindi essere la prima cosa da farsi quella di edificare un castello che sorgesse a dimora e a difesa della propria corte, e ne scelse la località verso settentrione, oltre la cerchia delle vecchie mura, al di là di quel punto ove queste erano tagliate dall'antica porta di Albareto.

Allora, più che per l'attuale Via Emilia, Modena comunicava colla bassa provincia, cioè colla parte di essa più popolata, per mezzo del Naviglio, antichissima arteria di viabilità che adduceva per Bomporto e Finale al Panaro o a quei numerosi canali che in quei tempi di abbandono,

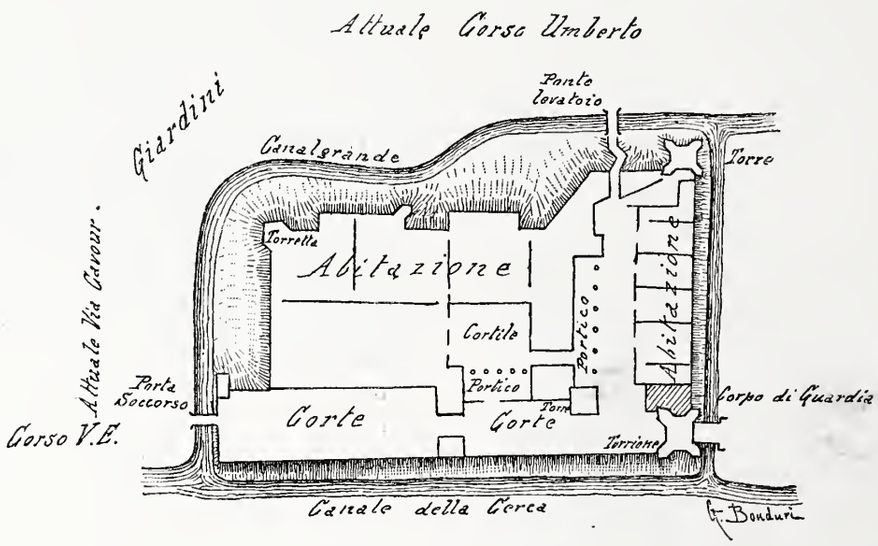
bene o male, immettevano nel Po. Era infatti per queste vie d'acqua che transitavano le comunicazioni con Ferrara, con Venezia e coi maggiori centri abitati, non essendo sempre praticabili, nè sempre sicure le strade ordinarie, e il Naviglio, l'antico Saniturno forse dei romani, rappresentava come raccoglitore di numerosi altri canali la principale di queste comunicazioni.

La posizione del castello non poteva quindi essere scelta migliore perchè dominava appunto tale arteria e comandava da quel lato più importante la città.

Le fondamenta furono gettate nel 1289, dissodando un terreno acquitrinoso e incalanando le acque tutt' intorno al castello in larghe fosse difensive, ma per la scarsezza dei mezzi o per la difficoltà dei materiali, l'erezione andò così per le lunghe che 17 anni dopo, quando scoppiò la rivolta del 1306 erano state appena costruite le basi, e il popolo nel furore della sommossa, cacciando gli Estensi, le distrusse. Forse alla cronaca che ricorda tale distruzione non è da prestare una cieca fede nel senso che ogni cosa andasse completamente perduta, perchè il popolo non poteva recare un gran danno ad un lavoro di tanta mole e appena cominciato, ma forse avrà tolto di là i materiali che dovevano venire impiegati e avrà probabilmente occupato quell'area dissodata colla soddisfazione di un dominio riconquistato e strappato al dominatore. Tanto è vero che le stesse cronache di 30 anni dopo ci dicono che Obizzo III venendo a Modena riprese i lavori interrotti affidandone a Marchesino delle Tuade, architetto di Bologna, l'esecuzione. Questa volta le spese furono però sostenute dal Comune il quale ne rimase proprietario fino al giorno in cui regalò il castello al Duca Borso sotto l'aspetto di riconoscenza ma in realtà perchè gli mancavano i fondi per ultimarlo e mantenerlo, tanto più che, elevando quel fortilizio a dimora ducale, non era possibile al Comune provvedere con decoro ad un arredamento quale soltanto potevangli dare gli Estensi. Col Duca Borso infatti e poi col Duca Cesare il castello divenne una delle più comode dimore medioevali d'Italia.

È improprio asserire recisamente che questo castello occupasse l'area dell'attuale palazzo, esso sorgeva sul lato di levante solamente, ed aveva annessi i giardini ai quali si accedeva attraverso un ponte levatoio. La sua forma esterna non differiva molto da quella del castello di Ferrara sul quale era stato modellato, era un quadrilatero cinto da canali, difeso da mura a merli guelfi, con quattro torri agli angoli e una quinta più sottile, detta la torretta, al centro dell'edificio. L'ingresso era posto sotto il torrione laterale di ponente, mediante un ponte levatoio che dava adito ad un voltone a due archi, uno grande pei carri e uno laterale più piccolo pei pedoni. Sul torrione eravi una campana, ed annessa vi sorgeva una modesta fabbrica destinata al castellano, che alcune carte segnano col nome di casa del capitano, e in un disegno figura coll' indicazione specifica di casa del Capitano Camillo.

Sul davanti il castello guardava la città, e dietro dominava la campagna, il naviglio e la strada di Albareto. Internamente, entrando dal portone principale si attraversava un lungo cortile fiancheggiato a destra da costruzioni e a sinistra delle mura rozze oltre le quali scorreva il canale della Cerca che divideva il castello della chiesa antichissima di San Domenico. Pare che tra quello e questa esistessero comunicazioni sotterranee. In fondo al cortile eravi una pusterla e un approdo per le barche sul naviglio, cosa questa comunissima in parecchi fortilizi feudali. Da questo cortile principale se ne staccava uno più piccolo che dava adito alle abitazioni, e un altro più avanti munito di portico e forse anche di una loggia. Tutto il fabbricato non si elevava molto dal suolo, poichè dalle mura pare non sporgessero che i tetti e la torretta centrale. Unite al castello, al di là però delle fosse, sorgevano case e casette alla dipendenza della corte, l'oratorio di Santa Margherita, le scuderie.



Pianta del Castello di Modena.

Architettonicamente non aveva forse grandi pregi perchè non risulta che venisse mai ultimato e poi pel fatto che era più una dimora difensiva che una vera e propria residenza di una corte, tanto che all'epoca in cui il risorgimento artistico risvegliò una gara fra i Principi, il castello di Modena non potendo nè rispondere alle nuove esigenze nè essere trasformato, venne demolito e sotto altra forma ricostruita. Col sorgere degli ampi e decorati palazzi pei potenti si delineò il distacco dal concetto del potere da quello della difesa e mentre gli edifici si ornarono con superbo sfarzo, la fortificazione nuova si incaricò di tutelare non più le sole dimore regali ma le intere città.

I disegni che ci rimangono di quell'antico maniero sono pochi e incompleti perchè soltanto alcuni furono miracolosamente salvati da un incendio e di questi qualcuno conserva ancora le tracce del fuoco che li mutilò. Nessuna memoria dettagliata è rimasta a chiarire quelle linee e soltanto dallo studio di esse e dagli accenni che trovansi qua e là nelle note e nel giornale del massaro, specialmente nei secoli XV, XVI e XVII si può con una certa approssimazione ricostruire nel suo complesso quell'opera che fu certo importante per mole e per dominio e che a

brevissima distanza da noi è totalmente scomparsa sotto gli artistici marmi e le eleganti colonne del palazzo ducale dell'Avanzini.

Le sale terrene, occupate dai Marchesi e dai Duchi d'Este, dovevano però indubbiamente avere fregi e ornamenti di qualche importanza, stante la signorilità degli Estensi, e risulta che eranvi sale che pei loro speciali dipinti erano dette, di Diana, del leone, del Duca Borso, dei Paladini. Risulta parimente assai spesso nelle note predette per riparazioni o modificazioni apportate, che eravi una loggia cosidetta dei leoni, una terrazza per battervi ed esporvi le tappezzerie, un bagno, e una cappelletta privata, locali questi che indicano come il castello fosse per quei tempi assai ricco e riccamente montato, nè che vi mancassero le commodità speciali per gli usi medioevali e segnatamente della caccia poichè si avevano ampie scuderie, vasti canili e luoghi per l'allevamento dei falchi. Nel cortile zampillava poi una bellissima fontana alimentata forse dall'acqua stessa che oggi esce limpida e copiosa dalla fonte cosidetta d'abisso.

Un' ultima nota caratteristica per il lusso che talvolta non mancava in tempi alquanto rozzi, ci viene riportata da una specie di fattura commerciale del 1505 per droghe impiegate a profumare il castello, forse per qualche visita di potentato straniero.

Tutto ciò ha rilievo, trattandosi di un edificio che fu sede di Casa d'Este e che rappresentò una delle migliori costruzioni medioevali, e perchè al contrario di tante cose meno importanti che ci son giunte ben conservate, questa è totalmente scomparsa, soffocata e dimenticata dall'imponenza dell'attuale palazzo di Modena, senza che sieno rimasti disegni, dipinti, memorie, da conservare nella storia dell' archeologia e dell' arte medioevale un imperituro ricordo.

CAPITANO CESARI
del 36 fanteria.

Gli Affreschi di Viboldone e di Solaro

Vilboldone - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.

L'ANTICA abbazia di Viboldone sorgeva a pochi chilometri da Milano, a destra della strada che uscendo da Porta Romana conduce a Pavia. Trasformata in cascinale, essa serba ora poche tracce del pristino splendore: rimangono soltanto alcune finestre dagli eleganti ornati in terra cotta, un bel fregio in una camera a piano terreno dove lavora un falegname ed uno stanzino assai interessante perchè le sue pareti hanno una decorazione a tralci di vite e fogliami che si intrecciano, la quale rammenta quella della sala detta delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano.

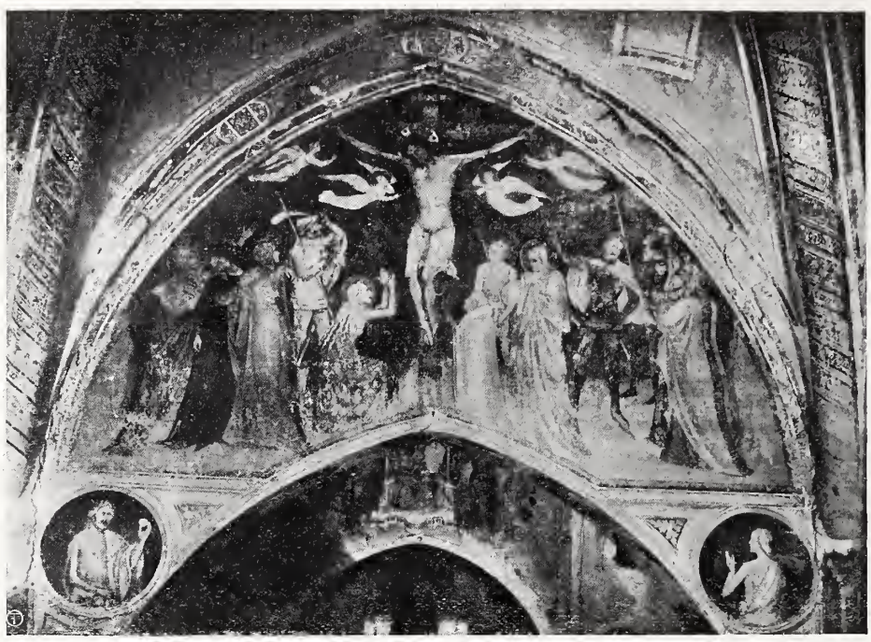
Narra il Corio e lo riporta il Giulini nelle sue memorie (1) che l'abbazia di S. Pietro di Viboldone fu costrutta nel 1177 come leggesi pure nelle cronachette di Daniele e Filippo da Castel Seprio che indicano la data del 5 febbraio come quella in cui probabilmente la fabbrica venne ultimata. E dieci anni dipoi, nel 1186 il papa Urbano III confermava il terzo e principale ordine degli Umiliati con una lettera riportata dal Tiraboschi nei suoi *Vetera Humiliatorum monumenta* (2), nel possesso sì della chiesa che del monastero colle terre adiacenti. Nel 1237 (3) gli Umiliati soccorrono i frati dell'abbazia di Morimondo spogliati e cacciati dai Pavesi dopo la battaglia di Cortenova vinta dall' Imperatore Federico sui milanesi. A Viboldone si ferma per pranzare l'anno 1273 (4) Gregorio X proveniente da Lodi e ivi sono ammessi al bacio del piede Napo e Francesco della Torre e il Marchese Obizzo Del Carretto Podestà di Milano, dove si recava il Pontefice. Pochi anni dopo, precisamente nel 1300, Galeazzo Visconti, mentre recavasi con un brillante seguito a ricevere la sposa Beatrice d'Este, pernottò nel convento.

Questi pochi fatti dimostrano l'importanza del monastero che però decadde quando sotto S. Carlo furono aboliti gli Umiliati e l'abbazia coi suoi possessi divenne una Commenda, di cui nel 1590 era beneficiario Mons. Arcimboldi che vi mantenne i padri Olivetani. Questi vi rimasero dal 1592 al 1777.

Se, come si disse, il monastero perdette ogni titolo di nobiltà divenendo un grosso cascinale, la chiesa invece, che fa parte da sè, si conservò senza aver patito troppo dalle ingiurie del tempo e degli uomini.

Da un inventario fatto nel 1773 si rileva come essa

(1) P. VI. 478.
(2) Vol. II.
(3) V. Giulini, VII. 522.
(4) V. Giulini, VIII. 270.



Viboldone - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - *Crocefissione.*

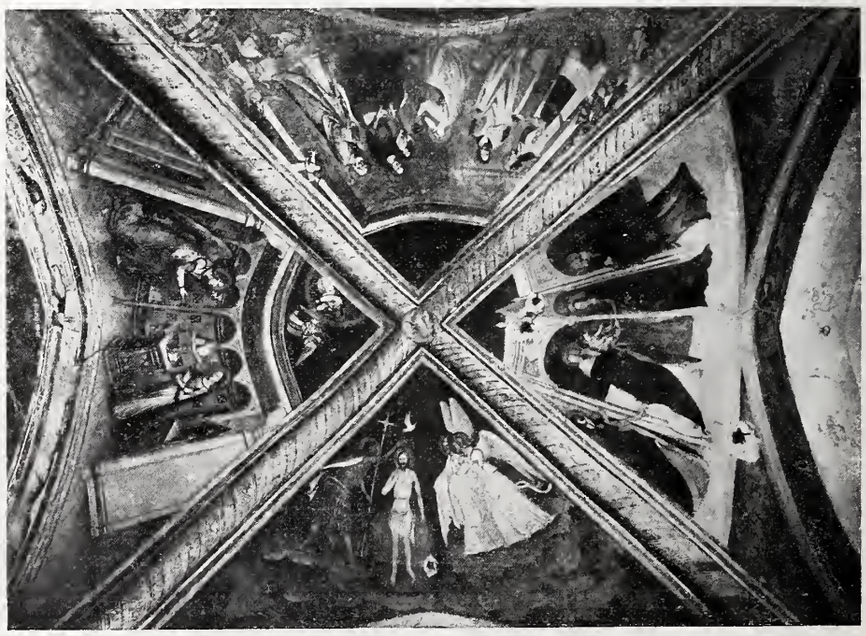
non fosse mai molto ricca di oggetti d'arte e forse anche la statua in legno rappresentante S. Pietro in quello annoverata non era un capolavoro tale da rimpiangerne la scomparsa quale perdita grave.

La facciata (1), in cui il rosso cupo del mattone e della terra cotta si sposa felicemente al bianco delle parti marmoree, ha per buona sorte mantenuto intatto il suo carattere lombardo, le bifore dalle svelte colonnine, la grande rosa centrale, il bel portale che serba ancora alcune statuette di fattura un po' rozza ma non prive di grazia. Le due laterali sotto tempietti a guglia sono quelle di S. Pietro e S. Paolo a cui si intitola la chiesa. E da lungi si scorge l'altissimo cono del massiccio campanile quadrato che si eleva dietro, sulle mura dell'abside, le quali a mala pena ne sostengono l'immane peso.

L'interno, a tre navate divise da larghe colonne in mattoni ricoperte di un denso strato di calce, era già in parte se non in tutto adorno di dipinti ai quali in epoca non molto remota venne dato di bianco. Fortunatamente questo intonaco, se tolse colla sua tinta uniforme ogni venustà all'edificio, non arrecò ai dipinti tanto danno quanto l'umidità la quale, filtrando dal sottosuolo acquitrinoso, salì su per i muri e le colonne, rodendo ogni cosa e minacciando la solidità stessa dell'edificio. Per disgrazia poi i danni più forti si produssero nelle pareti intorno all'altar maggiore fregiate dalle pitture più importanti, alcune delle quali vennero da parecchi anni scoperte per cura dell'ufficio regionale di conservazione dei monumenti di Lombardia. Di queste non mi occuperò poichè il chiaro dottor Suida, che con tanto amore si diede a studiare la pittura del trecento in Italia, già ne scrisse in un articolo comparso in questa stessa rivista il primo mese dello scorso anno.

Oltre agli affreschi del tiburio era stata messa in luce una grandiosa crocefissione sull'arco trionfale della navata di mezzo: però solo ultimamente e, per essere più precisi, nel 1903 un privato cultore d'arte fece togliere il bianco alla volta e ai due archi che dividono questa nave dalle laterali. Pur troppo l'artista che lavorò qui nella seconda metà del decimoquarto secolo non credette di tramandare ai posteri il suo nome e, per quante accurate ricerche si sieno fatte negli archivi, non si riuscì a trovarne alcuna traccia: in ogni modo egli non era il medesimo al quale si debbono le pitture menzionate più sopra, attribuite dal Suida a Giovanni da Milano. Secondo ogni probabilità trattasi di un dipintore locale, un lombardo che senza dubbio si ispirò all'arte toscana di quei tempi, poichè i suoi affreschi richiamano alla mente quelli di Giotto a Padova e in Assisi, se non per la tecnica almeno per la composizione.

Due scene sopratutto fra quelle che riproduciamo qua sembrano quasi una ripetizione dell'identico soggetto illustrato nella cappella degli Scrovegni, la quale, come ognuno sa, non è tutta di mano del maestro stesso, ma in parte di suoi collaboratori od aiuti. Rappresentano queste scene Cristo orante nel Getsemane e Cristo che subisce l'ignominioso martirio della flagellazione. Nella prima, tanto a Padova come a Vibildone, il Salvatore avvolto in un mantello che non gli ricopre tutta la persona, sta pregando



Viboldone - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - *Volta.*

(1) Presso alla porta una inserzione dice: "*MCCCXVIII ha opus factum fuit tempore Domini Guillielmus de Villa huius domus decretum doctoris*" del quale all'interno si ritrovò la lastra tombale coll'anno 1365.

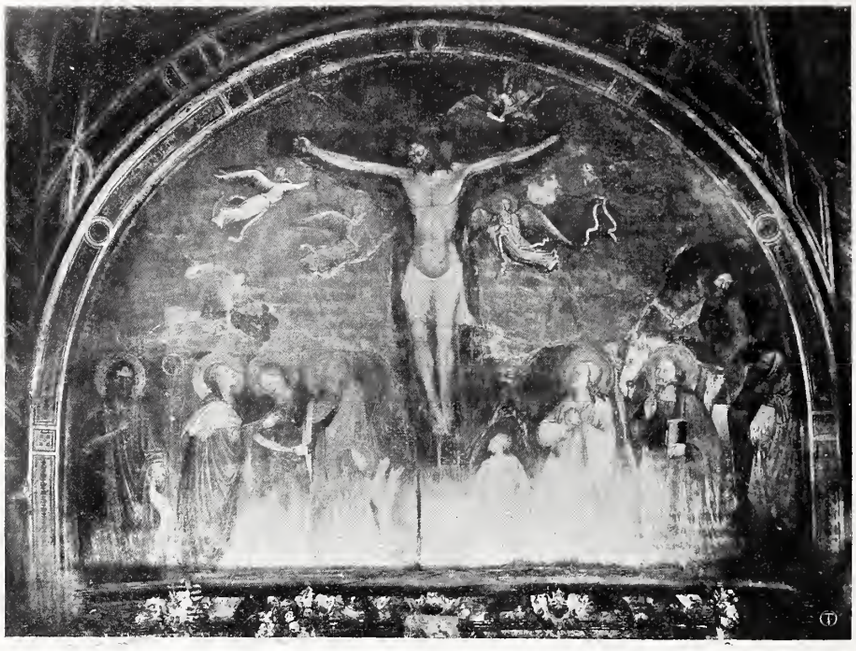
a mani giunte mentre un angelo vola a lui dal cielo col calice pieno di amarezza: dietro dormono in varii atteggiamenti gli apostoli; notisi come si somiglino le due piccole montagne a strati rocciosi sparse di radi arboscelli sulle pendici. Nella *Flagellazione* ad un' esile colonnina di cui sporge solo il capitello il Figlio dell'Uomo tutto chiazzato di sangue è legato, mentre dei suoi carnefici l'uno gli tien saldo un braccio e l'altro lo sferza crudelmente. Così pure l' *Ultima cena* col discepolo prediletto che dorme in seno al Maestro, cogli Apostoli dalle forme larghe tondeggianti, avvolti in ampi manti che lasciano per lo più libero il braccio destro, seduti intorno a un tavolo ove sono resi in modo molto realistico le vivande, i piatti, i bicchieri, ricorda una identica composizione giottesca di Padova. Altre analogie noi troviamo fra la scena del *Cristo deposto dalla croce* come la rese Giotto nella cappella degli Scrovegni e la *Deposizione* che trovasi qui al sommo dell'arco che separa la navata centrale da quella di sinistra: in entrambe Gesù giace in grembo alle pie donne, una delle quali gli prende le mani e l' altra i piedi che bacia con reverente amore.

Viboldone - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - *Particolare degli affreschi.*

Nella *Crocefissione* noi ritroviamo i motivi giotteschi: la Madonna svenuta fra le braccia delle compagne, gli angeli librati nell'aria e facenti gesti di violenta disperazione, ecc.; però direbbesi che il nostro artista conoscesse anche la scuola senese perchè la sua Maddalena che leva le braccia quasi ad angolo retto, colle chiome spioventi sulle spalle, noi la vediamo in parecchie crocifissioni di maestri senesi. Ad esempio nella tavola di Ambrogio Lorenzetti, che all'Accademia di belle arti di Siena porta il N. 7, vi ha un' identica figura.

Tuttavia, se l'ignoto frescante di Viboldone tolse da Giotto o dai suoi aiuti l'ispirazione delle sue composizioni non lo possiamo sol per questo considerare come un discepolo diretto del grande toscano che pel primo seppe dar valore al corpo umano e imprimere nei suoi personaggi tanta grandiosa realtà. Nè, come già accennai più sopra, si può credere il nostro pittore formasse una stessa persona con quello che dipinse nel tiburio la Madonna in trono coi quattro santi, e in cui il Suida credette riconoscere Giovanni da Caverzaio detto Giovanni da Milano. Basta per convincersi di ciò confrontare i dipinti testè esaminati colle opere di Giovanni, per esempio colla grande ancona che nella galleria comunale di Prato porta la scritta: *Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus.* Le figure di essa sono graziose, tanto le grandi quanto le piccine, serbano giuste proporzioni e hanno, come ben nota il Venturi nel suo volume sulla pittura del trecento, il cranio molto ampio. I personaggi del nostro invece peccano nella dimensioni davvero esagerate: la Vergine, che in uno spicchio della vôlta sta inginocchiata a ricevere dall'angelo la lieta novella, ha gambe talmente lunghe che se si rizzasse in piedi non capirebbe più nella sua stanzetta, e smisuratamente lungo è pure Gabriele. Lo stesso difetto si nota nel Cristo, sia che esso riceva il battesimo da Giovanni, o venga sferzato dai manigoldi, oppure giaccia morto in grembo ai fedeli suoi. Come siamo lontani dai modelli di Giotto e dei suoi scolari! Così i movimenti sono sempre duri, angolosi, gli atteggiamenti privi di eleganza, i visi lunghi, ornati per lo più negli uomini da barbe a punte bipartite e da capelli che cadono sulle spalle come fossero serpentelli: queste

Viboldone - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - *Particolare degli affreschi.*



Solaro - Oratorio di Santa Caterina - *Crocefissione.*

figurette viste di profilo non mancano di una certa leggiadria ma, di fronte, gli occhi le bocche mal fatti li rendono grotteschi. Ciò si dica in generale, giacchè, venendo ai particolari, bisognerebbe aggiungere che i quadretti degli archi sono trattati con maggior cura che non quelli nella vôlta, sebbene anche in questa sieno alcuni dettagli graziosi come i motivi architettonici, le eleganti colonnine, ecc. Notisi poi come è leggiadra nel tondo sotto la crocifissione la figuretta di Eva a cui dall'altra parte fa riscontro Adamo che tiene in mano il pomo.

Quanto ai colori, essi sono piuttosto delicati: nelle vesti predominano le tinte pavonazzo, giallo chiaro e verde; i capelli e le barbe in generale biondi. Salvo la crocifissione un po' ammalorata, come si rileva anche dalla riproduzione, gli affreschi si conservarono discretamente e non soffersero troppo dall'umidità come quelli del tiburio.

Il resto della chiesa fu tutto imbiancato, però da assaggi fatti non pare che sotto la calce si celino altri dipinti interessanti: solo a destra dell'entrata una cappelletta venne scrostata per scoprire nei quattro spicchi della vôlta i simboli degli Evangelisti e nello spessore degli archi busti di profeti, di santi, di sante di fattura assai più rozza delle pitture esaminate sin qui. Caratteristiche alcune snelle figure di donne vestite alla foggia del tempo, colla veste scollata e le lunghe maniche scendenti sino a terra.

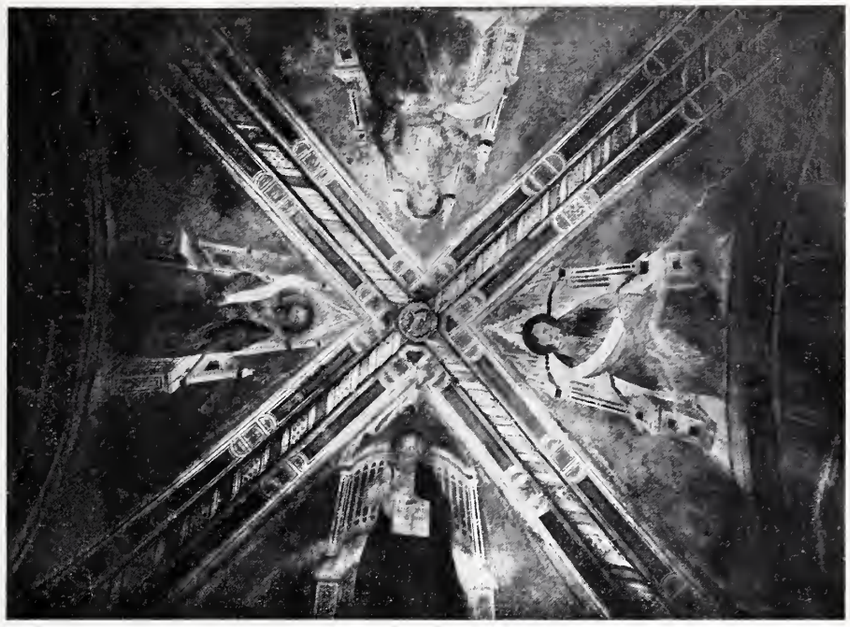
Ben a ragione scrisse il Suida che la provincia di Milano abbonda di affreschi sperduti nelle chiese negli oratorî di piccoli borghi e che sarebbe importante per la storia dell'arte in generale e della Lombardia in particolare andarli pubblicando man mano, la qual cosa vorremmo fare, se non ce lo impedisse talvolta la difficoltà di riprodurli a mezzo della fotografia. Già il Venturi nella sua opera più sopra citata, e prima di lui il Carotti, parlarono di Mochirolo e di Lentate sul Seveso; or bene, non lungi da questi villaggi, a Solaro vi ha una chiesuola di piccole dimensioni e di assai modesta apparenza la quale nell'interno conserva intatta l'abside tutta adorna di dipinti che presentano moltissime, evidenti analogie con quelli di Viboldone.

Occupa tutta la parete dietro l'altare una grandiosa crocefissione simile a quella già esaminata di Viboldone, pel modo come sono raggruppate le figure, per l'atteggiamento di esse, nonchè pel Cristo dalle braccia lunghe in cui si disegnano i tendini, le ginocchia sporgenti, la testa dal naso diritto, dalla barba a punte e cappelli a ciocche. Ai suoi piedi sta la Maddalena in ginocchio colle braccia levate e le piccole mani tese verso il Crocefisso, la bocca semi aperta e i caratteristici capelli che le scendono in lunghe ciocche attorcigliate sulle spalle. Lì presso, il gruppo delle donne, della Madre quasi svenuta che reclina la testa e abbandona la destra lungo il corpo, mentre le compagne la sorreggono pietosamente e dividono fra lei e il figlio la loro dolorosa preoccupazione, si può dire la ripetizione di quello di Viboldone. Così, salvo leggere varianti, i personaggi dall'altro lato della croce, i quattro angeli che volano dal cielo, ci sembrano quelli da noi esaminati poc'anzi, tanto che ne pare superfluo proseguire l'analisi dei particolari di questa pittura.

Le pareti a destra e a sinistra dell'altare portano negli angoli, presso le finestre, due figure non prive di bellezza e di una certa grandiosità e nel resto una serie

Solaro - Oratorio di Santa Margherita - *Particolare degli affreschi.*

di quadretti con scene tolte dalla vita della Madonna. La Santa diritta in piedi, cogli occhi rivolti verso il crocifisso, delicata ed elegante nella sua veste rossa e manto di ugual colore foderato di ermellino, è S. Caterina a cui si intitola l'oratorio: il gran santo di faccia dal cipiglio fiero, che nella mano destra tiene libro e frusta, lo si indovina da questo particolare, è S. Ambrogio, il protettore di Milano. I quadretti che non si fanno riscontro simmetrico essendo di varie dimensioni, sono trattati in modo molto realistico con una grande cura dei particolari come solevano fare allora coloro che da Giotto e dalla sua scuola prendevano l'ispirazione della propria arte. Vediamo, dal lato dove sta S. Ambrogio, in otto scompartimenti ritratta la storia di S. Gioachino: quando è scacciato dal tempio, quando riceve dall'angelo l'annunzio della sua prossima paternità, quindi l'incontro di lui colla moglie Anna, la nascita di Maria Vergine, la presentazione di questa al tempio, e infine due scene molto guaste, una delle quali però doveva recare lo sposalizio della Madonna. San Gioachino ricorda in un modo sorprendente il vecchio Mago che nella vôlta di Viboldone offre in ginocchio il suo dono al divino infante e così le pieghe del suo manto sono fatte nello stesso modo, a lunghe anse fluenti lungo il corpo. Famigliare la scena dove vediamo Anna a letto, mentre due donne le porgono il bacile dell'acqua con gli asciugatoi due altre stanno lavando la neonata: tutti i minimi particolari sono resi con grande meticolosità, dalla decorazione murale agli orli delle vesti. Rammentiamo come, nella chiesa collegiata di Asciano, Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, rendesse in modo analogo il medesimo soggetto, colla puerpera in letto che si lava le mani e le fantesche che fanno il bagno alla bambina.



Solaro - Oratorio di Santa Margherita - *Volta.*

Nella parete di faccia l'artista dipinse l'incontro di Elisabetta con la Vergine, questa con Giuseppe dormente mentre un angelo viene dal cielo a recare la buona novella, l'adorazione dei pastori, la fuga in Egitto e finalmente l'adorazione dei Magi dei quali uno, il terzo, porta l'identico costume che il terzo dei re nella stessa scena di Viboldone, mentre il vecchio prostrato in adorazione richiama, per la foggia del vestire, Giuseppe di Arimatea che colà in un altro quadretto porge gli unguenti per il corpo del Crocefisso.

Nella vôlta dell'abside, divisa come a Viboldone in quattro segmenti da cordonature decorate con elegante policromia, veggonsi seduti su scanni gotici a trafori e a gugliette quattro figure di profeti che tengono fra le mani, una eccettuata che ha un libro, lunghe striscie le cui iscrizioni svanirono col tempo, come svanirono le tinte dei vestimenti di quei venerabili personaggi.

Solaro - Oratorio di Santa Margherita - *Particolare degli affreschi.*

Anche il resto della chiesuola era decorato di pitture, ma rozze, peggio conservate e in parte ancor ricoperte di calce. Nella vôlta a crociera però si possono scorgere alcune scene che sembra rappresentino: Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, Eva che tenta Adamo, Adamo ed Eva scacciati dal paradiso, Adamo ed Eva che lavorano la terra.

Le numerose analogie che si vennero accennando man mano fra gli affreschi di Viboldone e quelli di Solaro indurrebbero a credere che essi uscissero dallo stesso pennello, ma un'osservazione più diligente rilevando alcune differenze nel colorito e nella tecnica (a Solaro l'anatomia del Cristo

resa in modo più elementare, i visi più tondi, la diversità di tinte, in generale una maggiore durezza) rende difficile l'asserirlo. In ogni modo questi dipinti attestano come alla fine del decimoquarto secolo e al principio del seguente fiorisse in Lombardia una scuola pittorica che lasciò della propria attività traccie numerose e interessanti in gran parte ancora ignorate.

GUIDO CAGNOLA.

Intorno ad alcuni dipinti italiani
à Nuova-York

La raccolta Bryan nelle Gallerie della Società Storica di Nuova-York.

PER quanto io sappia, i soli giudizii critici moderni sulle pitture italiane in questa collezione sono quelli del Dottor Bode (1) e di Mr Berenson (2).

La raccolta è costituita per la maggior parte da quadri già del De Montor noti agli studiosi d'Europa per

Madonna e Angeli - Bernardo Daddi (?) - *Raccoltà Bryan - Società Storica, Nuova-York.*

(1) *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1895.
(2) *Gazette des Beaux Arts*, 1896.

Crocefissione - Bramant no (?) - *Raccolta Bryan - Società storica - Nuova-York.*

incisioni pubblicate al tempo della loro vendita. Molte di tali opere, sebbene esemplari genuini di un'arte primitiva, sono di scarsissima importanza, onde mi limiterò, nelle brevi mie note, a menzionare le poche meritevoli di analisi.

Nulla fra le tavole pre-giottesche richiama la nostra attenzione, ma una piccola Crocifissione (n. 189, attribuita a Buffalmacco), di un seguace di Duccio, forse Segna di Bonaventura, ci par degna di nota.

Delle pitture giottesche una (n. 181, It. I), ascritta a Simone Martini, mi sembra di Bernardo Daddi o di quell'indeterminato imitatore, il cui fantasma comincia a materializzarsi sotto il nome di pseudo Daddi. Il Suida attribuì a Giovanni da Milano la piccola ma notevole Crocifissione (n. 196 attr. al Botticelli) con un giudizio che io non avrei ragione di discutere, tanto più che le mie conoscenze di lavori trecenteschi non sono abbastanza estese e particolarizzate per dare alla mia opinione, in simile materia, molta autorità.

Venendo ora alla Rinascenza fiorentina, ci piace riprodurre l'importante e decorativo tondo che rappresenta il Trionfo di Venere o della Fama (?) (n. 180 attribuito a Giotto, Fol. II). Il Berenson gli diede per autore Piero dei Franceschi, ma non posso approvare simile affermamazione. Ci troviamo qui dinanzi ad un difficile problema, e stimo molto arrischiato il cercare di identificare con indagine troppo minuta i lavori decorativi del quattrocento fiorentino coi grandi maestri. Nei dipinti di questo genere

si rivelano parecchie ben distinte minori personalità artistiche; purtroppo ci mancan molte notizie intorno ad esse, ma a che serve il costringerle entro determinate categorie come l'Uccello, Domenico Veneziano, i seguaci del Pesellino, eccettuato naturalmente quando l'evidenza dello stile è ben chiara? Nel quadro di cui si tratta, io trovo qualche affinità coll'Adorazione dei Magi data al Pisanello nella Galleria di Berlino, essendo entrambi di origine marcatamente fiorentina e mostrando alcune analogie con Domenico Veneziano, sebbene non sieno certo di lui.

Null'altro della primitiva scuola fiorentina mi sembra presentare particolare interesse, ma parecchie pitture più tarde vennero menzionate dal Bode, come un esemplare (n. 213) dello Zuccaro il giovane, e un ritratto di donna del minore degli Allori (n. 226).

Fra i pittori dell'Italia meridionale, Francesco Napoletano fu già illustrato nella *Rassegna d'Arte* (1), molti altri però sono interessanti. La Crocifissione (attr. al Mantegna, n. 220, Fol. III) venne già ascritta dal Bode al Bramantino. Questa mi colpisce come una interpretazione soddisfacente e rilevante, poichè, se il dipinto fosse di lui, costituirebbe un esemplare primitivo e non comune ma, per sfortuna, la tavola per mancanza di cure si oscurò e si deteriorò; un savio restauro potrebbe solo migliorarne le condizioni.

Trionfo di Venere (?) - *Raccolta Bryan - Società storica - Nuova-York.*

Adorazione del Putto - Macrino d'Alba - *Raccolta Bryan - Società storica. Nuova-York.*

Al Perugino ascrissero una Vergine adorante il Bambino Gesù (n. 197, Fol. IV) in realtà di Macrino d'Alba, opera importante, sebbene in condizione deplorevole per colpa di un restauratore incompetente che la guastò e, le ultime quatto lettere INUS essendosi conservate, vi aggiunse il PERUG. Basta guardare la riproduzione per convincersi di un'attribuzione la quale non ha bisogno d'esser sostenuta con maggior copia d'argomenti.

Non si hanno pel momento fotografie del Mazzolino (n. 549) e del Paris Bordone che sono fra i quadri più notevoli non ancora discussi; la maggior parte degli altri in questa piccola raccolta sono insignificanti.

WILLIAM RANKEN.

(1) Vedi N. 6, 1905, pag. 83.

Manchester. — Ruderi romani.

L'associazione archeologica britannica, nel riassunto sommario nei lavori compiuti durante il 1906, accenna alla scoperta di vestigia romane presso Manchester, in prossimità della linea ferroviaria proveniente da Londra. Colà esiste un terreno che dal Whittacker, fin dal 1871, era stato designato come sede dell'antico campo romano di Mancunium. Avendo saputo che tale terreno sarebbe stato presto venduto per costruirvi case, la sezione di Manchester della Società archeologica ordinò una serie di scavi e di ricerche, che diedero notevolissimi risultati. In primo luogo venne determinata la situazione e direzione del muro di cinta del campo e fu provato che questo conteneva parecchi edifici in muratura, e quindi era di carattere permanente. Infine si scopersero alcuni vasi bellissimi del periodo imperiale fra il 130 e il 200 dell'era volgare ed alla fine due monete d'argento del 211 o 212. Vennero pure scoperti alcuni mattoni da pavimento ed una pietra da molino di disegno affatto nuovo. Le ricerche continuano tuttora, agevolate dalle sottoscrizioni raccolte con tale intento in Manchester.

I capolavori della pittura

interpretati in una pubblicazione di tricromie

Si sta compiendo in Germania un'impresa, foriera di un importante perfezionamento nell'arte di riprodurre il più compiutamente possibile, le opere dei maestri della pittura. È quella cui si è accinto un solerte editore di Lipsia, proponendosi di presentare agli appassionati dell'arte una serie di riproduzioni, basate sul sistema fedele della fotografia, da svariati dipinti, scelti fra i più belli e i più caratteristici che si trovano nelle gallerie di Europa (1). Ma mentre la semplice fotografia, che ha raggiunto oramai un grado di perfezione mirabile, da sè sola non vale che a renderci gli effetti del chiaroscuro delle opere che riproduce, essa mercè l'applicazione della tricromia già è riescita a rievocare vie più vivamente l'imagine dei dipinti, quale ci si offre col prestigio dei colori originali. Chi non vorrebbe riconoscere infatti che il fascino che suole esercitare su di noi la contemplazione dei capolavori della pittura deriva in gran parte dal magistero del colore con cui gli autori seppero armonicamente esprimere le loro creazioni? Vuolsi pertanto considerare come tanto di guadagnato tutto quello che ci viene offerto, per rinnovare i sentimenti d'ammirazione provati in faccia agli originali.

Ora, da che l'opera illustrativa di che si ragiona è appunto diretta a tale intento, essa è destinata ad incontrare favore presso gli amanti del bello e a vedersi assicurata una diffusione adeguata, anche per la circostanza, che colla minima spesa mostrasi atta a risuscitare il ricordo di sublimi godimenti estetici.

L'opera esce in fascicoli, contenenti otto fogli di facsimili colorati mediante il processo della tricromia, accompagnati uno per uno da una pagina di testo esplicativo, compilato da scrittori competenti. Di più in capo ad ogni fascicolo si trova inserita una breve ma succosa monografia intorno all'uno o all'altro degli eroi della pittura, o intorno a qualche speciale argomento artistico di rilevante interesse.

Il prezzo di sottoscrizione è di marchi 3 per fascicolo, ossia di m. 75 per l'opera intiera, che dovrà essere compiuta alla fine dell'anno corrente esauriendo il programma delle 200 illustrazioni, eseguite nel modo indicato. Si vede quindi come in tal guisa ciascuno può con esiguo dispendio formarsi in casa propria un piccolo Museo di pitture, da educare il gusto artistico e ricreare l'occhio con una rassegna di capolavori dei diversi tempi e delle diverse scuole. Quand'anco poi non si avesse a riscontrare una perfezione assoluta nella riproduzione di più di uno dei preziosi dipinti, per quello che concerne l'imitazione della generale intonazione dei colori, per un altro verso sta il fatto che ve ne sono parecchie, riescite in modo da produrre una impressione veramente grata, in quanto servono a rispecchiare in proporzioni ridotte l'imagine degli originali.

(1) *Die Galerien Europas. Farbige Nachbildungen alter Meister*, in 25 Heften, Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Per citare alcuni esempi ci piace rammentare fra altri un foglio inserito nel terzo fascicolo, ricavato da un'opera incantevole di uno dei nostri cari Veronesi dell'età d'oro, Girolamo dai Libri. Il quadro appartiene alla Galleria Nazionale di Londra e rappresenta, sullo sfondo di un paesaggio, reso vago dalla prospettiva dei monti, delle castella, dei boschetti lambiti da un placido fiumicello, davanti ad un rigoglioso albero di agrumi e ad una piccola siepe di rose, raccolte in famigliare gruppo, S. Anna, la Madonna ed il divino Bambino in atto di benedizione, mentre dal basso sorgono a mezza vita tre paradisiaci angioletti, tutti assorti nel rendere omaggio col canto e col suono alla sacra Famiglia. Musica purissima, poichè s'accorda mirabilmente coll'armonia ond'è improntato ne' suoi freschi colori il bel dipinto, di carattere eminentemente veronese.

Nel testo che vi si riferisce viene osservato giustamente, che l'arte veronese per l'Alta Italia ha un significato analogo a quella di Siena per la Toscana. Dalle sue più remote origini fino a Cinquecento inoltrato essa si è sempre conservata specificamente veronese.

Dove non sapremmo convenire coll'autore gli è quando egli, accennando ai contatti dell'antica arte veronese con le scuole germaniche, oltrepassa il giusto termine, poichè giunge al punto di qualificare Gerolamo dai Libri per un *ausgesprochen deutscher Künstler*, mentre crediamo che ogni critico spregiudicato vorrà vedere in lui una natura prettamente italiana, dal tipo locale di un accurato specialista nell'arte della miniatura.

Come campione insigne dell'antica arte fiamminga merita di essere rammentato fra altri il quadro della Madonna che dà il latte al Bambino, di Jan von Eyck, nella galleria di Francoforte. La riproduzione nella pubblicazione del Seemann ci rende con lodevole approssimazione l'incanto di quell'opera del sommo caposcuola, tanto nella nitidezza delle carnagioni, quanto nei motivi dei colori della veste rossa, dagli orli tempestati di gemme, eminentemente plastica nel rilievo delle sue acute pieghe, del drappo a fiorami in broccato, che forma la cortina e il baldacchino del trono, ornato alla sua volta da leoncini metallici sulle balaustre, mentre ai piedi del trono si stende un ricco tappeto.

Questo quadro porta la denominazione della *Madonna di Lucca,* perchè appartenente già a Carlo Lodovico della casa di Borbone, che fu Duca di Lucca fino al 1747. Già nel 1841 il quadro era passato in possesso di un negoziante di Bruxelles, dal quale lo ebbe a comperare il re dei Paesi Bassi. Dalla sua raccolta poi, venduta all'Aja nel 1850, pervenne alla Pinacoteca dell'Istituto Städel suindicata.

È ritenuta opera degli ultimi anni dell'artista, morto nel 1440, e potrebbe far nascere spontanea la domanda se non sia stata eseguita forse per quel Giovanni Arnolfini di Lucca, che il Van Eyck ritrasse nel 1434, insieme alla consorte, colla stessa arte prodigiosa; quadro che si presenta oggi come una delle gemme preziose della National Gallery a Londra.

Più ardua è indubbiamente l'impresa di rendere in modo perfetto gli effetti dei dipinti dalle misteriose sfu-

mature, quali li produsse p. es. la scuola olandese del XVII secolo. Pure anche in questo campo, così ricco di eccelse creazioni coloristiche, furono ottenuti dei risultati soddisfacenti. Quando osserviamo fra altro il facsimile di certa *Cascata* di Jacopo Ruisdael della galleria di Cassel ci sentiamo davvero trasportati fra gli ideali del celebre paesista. L'apprezzamento che fa dell'opera d'arte l'egregio direttore di detta pinacoteca, rinomata per la dovizia di opere della fiorente arte olandese, il Sig. Dott. Otto Eisenmann, è così vivamente espresso nel testo, che ci pare ben fatto l'offrirlo qui tradotto ai nostri lettori.

« Nell'arte figurativa non meno che in qualsiasi altra deve riscontrarsi un coefficiente di poesia, se deve essere vera arte. La poesia infatti è l'ingrediente spirituale incommensurabile di tutte le arti, ne è per così dire la parte costitutiva. Iacopo Ruisdael, il grande paesista poeta dei Paesi Bassi, ne possiede un largo contingente in tutte le sue opere. Esse sono altrettante realtà tradotte in poesia *(Umdichtungen der Wirklichkeit)*. Il loro tono fondamentale nel colore e nel concetto ha dell'elegiaco, quasi dell'ipocondriaco. Ruisdael dev'essere stato di temperamento malinconico e le esperienze della sua vita devono avere giustificato questa tendenza del suo carattere, poichè in onta alla ragguardevole operosità non si trovò compensato dai favori della fortuna. Creatore di una grande quantità di *Cascate*, egli non si stanca mai di variarne il tema. Uno dei più attraenti esempi è il presente. L'elemento fuggevole dell'acqua, quale sgorga dalle viscere della terra, là dove precipitando fra gli scogli si scioglie in milioni di goccie perlate e in lucenti bolle e in pari tempo si riunisce in istupefacente cascata, nessun pittore lo seppe più bellamente rappresentare in quella data forma. Ci sembra di sentire rumoreggiare le acque, ne seguiamo collo sguardo la caduta, nel mentre con soddisfazione le vediamo arrestarsi nella quiete del quadro. In benefico contrasto coll'elemento instancabile s'ergono d'ogni intorno i monti che sembrano creati per l'eternità, insieme agli austeri boschi. È opinione, che Ruisdael non siasi mai spinto oltre Bentheim, ai confini della sua propria patria e che per conseguenza non avesse mai potuto vedere una cascata coi suoi occhi, non avendo potuto osservare l'infrangersi e il precipitare dell'acqua se non al rinfrangimento delle onde del mare. Le sue rappresentazioni di simil genere quindi sarebbero state, come credesi da taluno, desunte da disegni del suo amico A. von Everdingen, dimorante in Norvegia, al quale egli avrebbe avuto ricorso anche per i suoi studi di regioni montuose. Ma nè l'una nè l'altra circostanza è stata effettivamente provata. Ad ogni modo da quanto viene asserito dalla Norvegia non risulterebbe il quadro di Cassel fosse una riproduzione di un paese scandinavo ».

Avremmo voluto dare un esempio di una delle pagine di testo che accompagnano volta per volta l'imagine dei dipinti, perchè si vedesse come il commento aggiunge pregio alla pubblicazione. La quale del resto per sè stessa mira ad offrire quello che nessuna storia dell'arte, nessuna biografia artistica saprebbe comunicare, vale a dire la diretta visione del dipinto nel suo carattere coloristico.

GUSTAVO FRIZZONI.

Quattro tavole inedite del Sassetta

L'elenco delle opere del grande e ancor troppo negletto artista senese del quattrocento, Stefano di Giovanni, detto il Sassetta, ha raggiunto in questi ultimi anni, grazie in special modo alla *Rassegna d'Arte*, una cifra abbastanza ragguardevole. Ora il gruppo dei lavori recentemente pubblicati in questa Rivista io vorrei accrescere di altri quattro, fin qui inediti.

Appartenenti all'interessante collezione del signor D. F. Platt, di Englewood, New-Jersey, S. U. A. sono

Englewood (*S. U. A.*) - *Raccolta Platt* - Stefano di Giovanni detto il Sassetta.

due attraentissime tavolette le quali rappresentano, come si vede dalle annesse illustrazioni, un giovane Santo che distribuisce ai poveri i suoi beni e quando, vestito dall'abito monacale riceve la benedizione dall'Abate superiore. Questi due quadretti facevano senza dubbio parte di una serie che illustrava la vita del santo: furono sempre ascritti a Masolino, sebbene la loro vera paternità non sia discutibile. Dal colorito gaio e chiaro, come pure dalla modellatura, appare che esse appartengono al periodo di mezzo dello sviluppo artistico del Sassetta. Particolarmente interessante nello schietto suo naturalismo è la prima tavola, la quale rimane inoltre come un documento architettonico del suo tempo. Non meno bella per sentimento è la seconda.

A queste due tavole ne aggiungerei un'altra: una predella di stile già abbastanza progredito, ma purtroppo molto danneggiata ed annerita, nella collezione Chigi Saracini di Siena, recante S. Martino che divide il suo

Englewood (*S. U. A.*) - *Raccolta Platt* - Stefano di Giovanni detto il Sassetta.

manto col povero. Sebbene ascritta da certi critici allo scolaro del maestro, cioè a Lorenzo di Pietro detto « il Vecchietta », questo piccolo lavoro mi pare anch'esso senza dubbio una emanazione del Sassetta.

Finalmente menzionerò un quarto dipinto, che ebbi la fortuna di trovare recentemente presso un privato e di

Siena - *Galleria Saracini* - Stefano di Giovanni detto il Sassetta.

cui, se mi fosse possibile, desidererei dare più tardi l'illustrazione. Rappresenta la Madonna seduta, col Bambino sopra un cuscino, tutta circonfusa di raggi di luce, una delle più belle fra le molte rappresentazioni di tale soggetto che ci lasciò la mano dell'artista (vedi Cortona, Basciano, Siena, ecc.). Al solito, tutti i particolari delle forme, come tutti gli accessori, sono qui trattati colla massima finezza e col massimo buon gusto.

Con questi quattro lavori non credo di aver esaurito il novero delle opere inedite del simpatico e geniale pittore e spero anzi di pubblicarne altre fra breve.

F. Mason Perkins

A proposito di una tassa.

La proposta presentata or non sono molti giorni al Consiglio Comunale di Milano dall'assessore per la P. I., on. Gabba, di imporre una lieve tassa d'ingresso ai Musei cittadini anche nei giorni festivi, sollevò vivaci polemiche e grande rumore, non solo in Municipio, ma fuori di esso. Anzi alcuni Consiglieri, pure senza dubbio mossi più da spirito di parte che dall'amore dell'arte, si fecero banditori di una pubblica riunione in cui denunciarono alle masse le criminose intenzioni di coloro che volevano rendere il godimento estetico un privilegio di classe e defraudarle di un sacrosauto diritto. Vi fu bene qualche proletario sincero il quale, chiamando borghesi gli adunati, li rimproverò di occuparsi di simili quisquilie, di cose che non interessano affatto i veri proletari, ma anche questa volta la sincerità non ebbe fortuna e non ottenne l'approvazione della maggioranza.

Che i *Comizi*, i *meetings*, le *adunanze* tumultuose, in cui l'odio partigiano rende impossibile una serena obbiettività, non sieno proprio i più adatti per discutere questioni che appunto richieggono un mezzo sereno e obbiettivo, non è chi non veda. Con ciò non si vuol negare che i partigiani della gratuità dei Musei non abbiano argomenti validissimi a difesa e sostegno della propria tesi: anzi, beato il paese in cui le raccolte, le gallerie sono sempre aperte al pubblico e questo è tanto educato da rispettare quei templi della bellezza e ricavarne il maggior frutto.

Ma pur troppo quel paese non è ancora il nostro. Difatti due considerazioni spinsero le Commissioni dei Musei del Castello alla proposta che l'assessore Gabba, fedele interprete dei loro voti, portò dinnanzi al Consiglio Comunale: d'ordine la prima, di carattere finanziario la seconda. Nei giorni feriali gratuiti si affollavano nelle ampie sale della dimora degli Sforza non solo gli studiosi, non solo i semplici curiosi ma molti sfaccendati, rendendo difficile assai pei pochi custodi la tutela degli oggetti esposti tantochè si verificò qualche atto di vandalismo. Le Commissioni si accorsero pure che la gratuità completa portava un altro e ben maggiore danno, diminuendo gli incassi e riducendo di molto le possibilità di acquisto dei Musei. Appunto in questi ultimi tempi esse avevano dovuto lasciarsi sfuggire per mancanza di denaro parecchi oggetti interessanti, con sincero dolore, specialmente quando si trattava di salvare dall'esodo o dalla rovina cose preziose sia dal lato storico che da quello artistico. E i conservatori avevano pensato che una tassa di *dieci centesimi*, tanto tenue che nessuno per quanto povero non la potesse pagare, fruttando in fine d'anno alcune migliaia di lire, impinguerebbe un pochino lo smunto bilancio dei Musei e che la cittadinanza milanese avrebbe volentieri contribuito con così tenue sacrificio ad accrescere il valore e l'importanza delle proprie raccolte.

G. C.

Bibliografia

= **Adolfo Venturi** — *La pittura del trecento e le sue origini* (V volume della *Storia dell'arte italiana*) con 818 incisioni in fototipografia. Milano. U. Hoepli, 1907.

Il nuovo volume si compone di oltre mille pagine ricchissimamente corredate di illustrazioni e, con l'altro già edito sulla scultura nel trecento e col prossimo sull'architettura dello stesso periodo, il prof. Venturi avrà completato la storia e la illustrazione dell'arte italiana nel XIV sec., per passare quindi a quella del successivo secolo.

Questo volume è diviso in otto capitoli in cui tutta l'evoluzione della pittura e delle arti minori nel trecento in Italia è svolta ampiamente e con la solita acutezza di vedute, in modo da rappresentare per lo studioso un completo materiale di studio per chi voglia abbracciare tutta la meravigliosa parabola dell'arte nostra del passato. La ricca bibliografia per ogni capitolo permette, per chi lo desidera, di ricorrere alle fonti e alle monografie speciali per ogni maestro o per ogni gruppo d'opere speciali.

La pittura romanica nel trecento sulle tavole pei paliotti di altare, per le ancone, pei dittici e polittici, pei dossali, per le tavole, pei Crocefissi è oggetto di studio ed illustrazione nel primo capitolo. Il lento trasformarsi della sagoma dei Crocifissi — qui ampiamente corredato da numerose illustrazioni grafiche — le rappresentazioni sacre della Vergine col Bambino, or modestamente assisa senza sacro corteo di angioli e di santi, ora glorificata dalle sacre falangi piamente addossate, come nelle opere di Cimabue, al trono, e l'arte pittorica nel dugento a Roma, e i dipinti di Pietro Cavallini a Roma e a Napoli e la fioritura pittorica romana e quella di Cimabue a Roma e ad Assisi e dei maestri minori preparano all'avvento di Giotto, il « lineatore dei sentimenti umani ». L'opera del maestro ad Assisi, a Roma, a Firenze, a Padova è diligentemente svolta con ampio corredo di dati nuovi e con vedute originali che non di raro varranno a portare la discussione nel campo degli studî. Così per Assisi e più particolarmente per le pitture della cappella dell'Arena a Padova — anche recentemente illustrate dal Moschetti — l' A. modifica qua e là attribuzioni o corregge leggende basate sulla tradizione: non riconosce Giotto nel personaggio che figura fra i Dottori nel *Giudizio finale* e ch'è invece vestito d'insegna dottorale, precisa la parte del maestro e la distingue da quella degli aiuti della bottega a cui appartengono le rappresentazioni dell'Inferno: attribuisce ad un seguace, che secondo l'A. non è nè Taddeo Bartoli come volle il Vasari, nè Bernardo Daddi come vollero altri, le composizioni della tribuna della cappella con gli ultimi avvenimenti della vita della Vergine. Al Venturi non sembran nemmeno di Giotto le pitture, assai guaste, del Capitolo de' Frati Minori presso la chiesa del Santo. L'opera di Giotto è seguita passo passo, lavoro per lavoro, amorosamente: la sua figura ne esce rivigorita, spoglia dei molti veli che gli stessi studi moderni non eran riusciti a togliere del tutto e autorizza le lodi del Boccaccio che osservava che a lui

.... la bella
natura parte di sè somigliante
non occultò nell'arte in che suggella.

Nel capitolo IV il Venturi svolge la storia dell'attività della scuola giottesca che conta il frescante della cappella di S. Nicolò nella inferior basilica di Assisi, l'altro — non esente da influssi senesi — del braccio destro della crociera e nelle quattro vele della volta mediana della crociera stessa nella basilica inferiore pur d'Assisi, poi Puccio Capanna, Maso di Banco al quale l'A. assegna gli affreschi della capella di S. Silvestro a Santa Croce mentre non crede gli appartengano — contrariamente a quanto il Suida credette — la cappella Strozzi in Santa Maria Novella; e ancor Pacino di Bonaguida, minor artista dei precedenti, e forse autore del polittico attribuito a Giotto della Galleria di Bologna (del quale la firma di Giotto è una falsificazione, o, secondo Venturi, messa a ricordo del maestro dirigente), opera di due artisti; e inferiore al merito di Pacino è invece pel Venturi, — contrariamente al Thode e al Suida — l'*Albero della croce* dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Bernardo Daddi — la cui attività s'inizia nel 1328 circa — e che nell' ultima maniera corregge il caratteristico dolicocefalismo nelle sue figure, e Taddeo di Gaddo Gaddi son studiati acutamente nella loro attività di artisti.

Il successivo capitolo è dedicato all'arte pittorica a Siena. Duccio di Boninsegna — ricordato fino al 1313 — fu un continuatore dell'arte bizantina, quale era stata elaborata dai pittori italiani nel dugento: egli « ingioiellò le forme antiquate e dette loro italiana bellezza ». L'arte sua restò impressa nel fondo di tutte le pitture eseguite a Siena nel XIV secolo. Ugolino di Peri è un continuatore fedele dell'arte di Duccio; povero e decadente é invece Segna di Bonaventura e peggiore ancora Niccolò Segna. Simone di Martini — detto talora Simon Memmi pei rapporti ch'ebbe con Lippo Memmi — portò a perfezione gli insegnamenti del maestro e l'A. ne segue passo passo l'opera attiva piena di nobile sentimento: il pittore dovunque passò sparse a piene mani le sue artistiche ricchezze. A Napoli, prima dell'andata di Simone Martini, tenne il Campo Pietro Cavallini. Lippo Memmi, cooperatore di Simon Martini, disseminava l'opera sua a S. Gimignano, a Pisa — dove l' affresco dell'*Assunzione* del Camposanto è attribuito a lui dal Venturi come lo è la tavola del *Beato Agostino Novello* in S. Agostino di Siena — e in varie delicate *Madonne* di diverse collezioni.

Pietro Lorenzetti — le sue opere sono del 1320, 1326, 1340, 1342 — è presentato dal Venturi sotto un aspetto diverso da quello designato fin qui. Il suo polittico firmato nella Pieve di Arezzo prova l'influsso che non verrà più a mancare. Lavorò insieme al fratello Ambrogio senza tuttavia abbandonare le sue forme abituali, pur rendendole più tondeggianti nella Madonna di S. Pietro Ovile a Siena e negli angioli, correggendo i soliti suoi contorni triangolari dei volti girati di tre quarti. Lo rese famoso il ciclo di pitture della basilica inferiore d'Assisi tolte già a Puccio Capanna, a Pietro Cavallini e a Giotto. L'A. ne precisa il lavoro e osserva che dovette avervi un compagno, l'opera del quale riappare di quando in quando. « Pietro Lorenzetti ad Assisi rappresentò la decadenza dei grandi principii artistici di Pietro Cavallini, di Giotto, di Duccio, di Boninsegna; e più di lui il suo seguace veemente, selvaggio, dai tipi scimmieschi o spiritati, dagli occhi stretti alla radice del lungo naso piramidale. Tutti i precedenti pittori in Assisi avevano sentito la solennità del luogo più del Lorenzetti e del suo adepto; tutti avevano ben più di essi lavorato a fare della chiesa di San Francesco la più bella casa della preghiera che adorni la terra ». La diffusione dello stile di Pietro Lorenzetti fu immensa e le traccie che ne derivano son tuttor numerose. Ambrogio Lorenzetti appare nel 1324 e trionfa poi coi noti affreschi del Palazzo Pubblico di Siena: egli riesce a raggruppare gli esseri del cielo, a variamente atteggiarli, ad animarli di pensieri diversi; egli non fa più l'affollamento di sacre figure, non dà loro un'aria d'incanto nè solennità ieratica, ma le accosta alla vita. Anche nelle rappresentazioni delle Virtù intorno al Buon Governo egli raffigura le donne ad una ad una distinte per le loro qualità essenziali, con particolari atti ed espressioni e non l'antico muliebre coro allegorico. Più che da Giotto e dai fiorentini, come s' era ritenuto fin qui, Ambrogio attinse da Simon Martini e dal fratello, osserva il Venturi. Le pitture del Camposanto di Pisa — qui lungamente descritte e ad una ad una riprodotte — provano il predominio che nella pittura Siena ebbe su Pisa lungo il trecento. Paolo di Neri e il Berna, senesi, Luca Tomè, Naddo Ceccarelli, Paolo di Giovanni Fei, Andrea Vanni, Niccolò Bonaccorsi — del quale nella Galleria Nazionale di Londra è una tavoletta segnata — Matteo Bulgarini, Taddeo di Bartolo, son modesti pittori, « piccoli apparatori senesi, graziosi, ma frivoli, senza forza d'ossa e di muscoli », in confronto a Duccio, al Martini, al Memmi, ai Lorenzetti. Appena il timido Bartolo di Fredi riesce debolmente ad animare le sue povere figure di qualche alito di vita.

Il successivo capitolo richiama altri pittori del trecento di altre regioni e la loro attività artistica: Andrea Cione, detto l'Orcagna, scultore, musaicista, pittore, che tenne il campo a Fi-

renze intorno alla metà del Trecento, e Nardo di Cione fra i primi.

All'Orcagna s' attribuì anche il disegno per il pulpito del Duomo d'Orvieto ma il Venturi vi riconosce l'opera di Agnolo e Agostino da Volterra nelle forme arcuate dei corpi. Niccolò di Tommaso, Puccio di Simone, Giovanni del Biondo lavorano in quel tempo per opere minori. Andrea da Firenze dipinse nel cappellone degli Spagnoli a S. Maria Novella, spiegando la infiltrazione de' principii artistici senesi nella pittura fiorentina, e l'opera grandiosa è commentata, anche con ricco corredo di illustrazioni, nel libro che esaminiamo, soggetto per soggetto, gruppo per gruppo, acutamente. Lo stesso maestro è verosimilmente l'autore delle istorie di San Ranieri nel Camposanto di Pisa. La tradizione giottesca è continuata invece da Agnolo di Taddeo Gaddi che accentua la decadenza dell'arte pittorica fiorentina sì potentemente iniziata da Giotto.

Nelle orbite dell'arte svoltasi nei due grandi centri pittorici di Firenze e di Siena si svilupparono scuole locali e si aggirarono pittori di Volterra, di Pisa, di Lucca, di Pistoia, d'Arezzo, dell'Umbria, delle Marche, quali Francesco Neri da Volterra, Francesco Traini, pittore superficiale, Piero di Puccio e uno stuolo di minori. Lo Starnina è più noto pei ricordi del tempo che per opere sicure; ad Antonio Vite si dànno senza fondamento le pitture della vôlta dell'antica chiesa dei frati del T a Pistoia; Giovanni di Bartolomeo Cristiani, pistoiese, fu seguace dell' Orcagna. Fra i minori sono ancora Guido Palmerucci, Ugolino di Prete Ilario e i soci di questi nella decorazione della cappella del ss. Corporale nel Duomo d'Orvieto. Alegretto Nuzi da Fabriano mostrò, nelle diverse opere, la sua dolce indole marchigiana, simpatizzante coi fastosi senesi: egli è forse, secondo il Venturi, l'autore degli affreschi nella capella di S. Nicola a Tolentino. Arezzo vanta Iacopo del Casentino del quale un quadretto col suo nome è in possesso del nob. Guido Cagnola a Milano, sulla guida del quale il Venturi gli attribuisce una *Madonna col Bambino* del Museo Civico di Pisa (n. 26, sala III). Spinello aretino rappresentò per ultimo in Toscana le due grandi correnti che risalgono a Giotto e a Duccio di Boninsegna: le istorie di S. Benedetto degli Alberti in S. Miniato al Monte egli eseguí intorno al 1387; migliori sono gli affreschi a S. Caterina in Antella presso Firenze e quelli del Carmine a Firenze che il Vasari credette di Giotto, dei quali non rimangono che frammenti. Quelli che egli eseguì nel Camposanto di Pisa provano l'impressionalità del suo carattere artistico che risentiva influssi diversi. Nel 1407 dipinse la sala di Balia nel pubblico palazzo di Siena; morì nel 1410 «e si chiuse dietro a lui la porta ferrata del vecchio castello dell'arte trecentistica». Niccolò di Pietro Gerini e Lorenzo di Niccolò gli furono aiuti: il secondo — eccessivamente lodato dalla critica moderna — reca perfezionato al nuovo secolo la tecnica raffinata dei senesi e la grande tradizione fiorentina del Trecento.

In Lombardia fiorì Giovanni di Iacopo, da Caverzaio nel comasco, detto Giovanni da Milano. Di lui ebbe ad occuparsi W. Suida in questo stesso periodico: ma il Venturi pensa che non gli appartengano i troppo belli affreschi della chiesa di Viboldone che il Suida gli attribuì. Allo stesso pittore furono dati anche gli affreschi dell' oratorio di Mocchirolo presso Lentate sul Seveso; al Venturi una parte di quei dipinti — la migliore — par superiore a tutto quanto lasciò di sè Giovanni da Milano. Questo periodo dell'arte pittorica in Lombardia sarà meglio conosciuto quando saranno in dominio degli studiosi tutti gli elementi in parte oggi non sufficentemente esplorati. A quelli ricordati e commentati dal Venturi si potrebbero aggiungere — ad accrescere lo scarso materiale tuttora in Lombardia — diversi altri sparsi nella regione lariana e particolarmente quelli della chiesa di S. Maria del Tiglio in Gravedona, ch' è tutta un palimsesto artistico co' suoi diversi strati di pitture murali, e in cui la parte di faccia all' altare presenta numerosi avanzi di composizioni e di figure allegoriche di mani diverse, mentre i piedritti che sorreggono le vôlte dell'abside hanno grandi figure di santi benedicenti in ricche cattedre gotiche, di pittore più progredito, dello scorcio del XIV secolo, che modella abbastanza correttamente le figure e i piani del viso: tal pittore, per certe peculiarità decorative, ricorda l'ignoto autore degli affreschi levati dalla chiesa dei Servi a Milano, ora nella Pinacoteca di Brera (nn. 2-4) ma è superiore a lui nel disegno e al *Bassanolus de Goaretis* che lasciò il proprio nome negli affreschi di San Cristoforo sul Naviglio. Altri frammenti dell'epoca son nel suburbio di Milano: a S. Maria di Monzoro, alla Conca Fallata e altrove.

Nel Veneto rappresentò l'arte toscana Giusto dei Menabuoi fiorentino, che visse a lungo a Padova: di lui il Venturi aveva già fatto conoscere l'interessante libro di disegni che servì per la decorazione in una cappella degli Eremitani. Ora gli attribuisce, per serie ragioni di confronti, altre opere a Padova dove già il Guariento, Altichiero e Avanzo avevan tenuto il campo. Prima che il Guariento si recasse a Padova questa pareva nel letargo in confronto al resto d'Italia. Lorenzo Veneziano vi lasciò diverse opere e non va confuso col fine bizantineggiante che colorì il polittico delle Galleria di Venezia (n. 21) che ha nel mezzo una *Incoronazione*, recante la firma falsa di Semitecolo, sostituita alla primitiva oggi a Brera recante — e per Venturi non giustamente — il nome di Lorenzo Veneziano. Per svista certamente l'A. aggiunge che sono a Brera una *Madonna* e una *Risurrezione* un tempo unite a due tavolette di Lorenzo e che invece non vi si trovano.

A Venezia fiorirono nel trecento anche Paolo, Donato e Catarino — questi due insieme dipinsero l'*Incoronazione* della raccolta Quirini Stampalia nel 1372 — Nicoletto Semitecolo, Iacobello Bonomo e altri minori.

In Romagna i pittori fanno capo a Tolentino e ripetono le forme del maestro del cappellone di S. Nicola: tali Giuliano da Rimini, Giovanni Baronzio, Pietro da Rimini; a Bologna Vitale detto «dalle Madonne», Andrea da Bologna, Iacopo Avanzi — che lasciò a Mezzaratta presso Bologna affreschi attribuiti a Vitale — Simone dei Crocifissi, Iacopo di Paolo e sopratutti Lippo Dalmasio, o meglio di Dalmasio (1373-1410), che mostra l'affinità con Andrea da Bologna. Barnaba da Modena peregrinò per Genova, Pisa, Modena sempre eguale a se stesso e monotono. Modenesi furono Serafino de' Serafini, Tommaso Barisini e Fra Paolo, sui quali recenti scrittori ed ora il Venturi portan luce di ricerche storiche e critiche. Nella vicina Reggio è ricordo di Nicola modenese che lavorò un affresco votivo nel Battistero di Parma, mentre non si saprebbero indicare opere di Maestro Ubaldino (1314-1315), di Paolo (1310-1329), di Luchino (1391) di Antonio Danielli, di Marcantonio Girardi ricordati da G. B. Venturi e da chi scrive; all'arte del secolo XIV si riattaccano Bartolomeo e Jacopino da Reggio che si firmarono nel polittico di Brera (n. 416), e che se fosser da identificare coi Maineri d'ugual nome ricordati nei documenti reggiani del 1461 (per lavori del resto ben modesti di decorazione nel palazzo del Podestà, oggi scomparsi) rivelerebbero un ritardo notevole in riguardo all'arte della stessa regione.

Gli affreschi di Padova, di Verona, notevolissimi, e l'accenno a maestri minori che lasciaron il loro nome in altre città son argomento della fine del VII capitolo. Il successivo è dedicato alle arti minori di quel secolo: la miniatura, i ricami, le stoffe, le tappezzerie, le tovaglierie, gli smalti, le vetrate, i vetri dorati e i primordi della ceramica. Abbondanti bibliografie e numerose e belle illustrazioni (in gran parte di particolari, tanto utili agli studî di confronto), corredano il libro bellissimo.

Gli studiosi saranno ben grati all'autore che per essi ha affrontato così grande fatica e in periodo di studî come il presente, che è piuttosto d'analisi, ha offerto loro così ricca e utile opera di sintesi: ma non dimenticheranno anche l'editore che l'ha voluta e in così ricca veste disposta.

F. Malaguzzi Valeri.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE. - MONETTI ANDREA, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Continuazione della Bibliografia.

= *Gazette des Beaux Arls* — Febbraio — *L'arle nella Creta*, preistorica - - **Renè Dussaud.**

È una descrizione delle escavazioni fatte ultimamente nella isola di Creta dalle missioni italiana, inglese e americana le quali gettarono molta luce sopra una civiltà, la civiltà Micenica che risale al 1400 av. E. V. ed era stata preceduta da altra assai più antica (forse 3000 av. E. V.) di cui si trovarono molte importanti traccie. L'A. parla sopra tutto delle scoperte fatte nei palazzi di Gnosso, Phaestos e Aghia Triada.

P. Lafond — *Gli ultimi anni del Goya in Francia.*

Il celebre pittore spagnuolo si recò nel 1823, sebbene vecchio di 78 anni a Parigi, e quindi a Bordeaux dove fece parecchi ritratti.

Tristano Leclère— *Un proletlore dell'arle francese nella valle d'Aosla nel XV secolo.*

Questo protettore è Giorgio di Challant, della celebre famiglia che nella valle d'Aosta possedeva i castelli di Fènis, di Verrès, di Issogne. Egli era canonico ricco e amante delle arti: a lui si debbono gli stalli della cattedrale di S. Orso in Aosta, eseguiti da artisti Savoiardi, Valdostani e Ginevrini, (Vièn, Chetro, Mochel) gli affreschi del castello d'Issogne da esso fatto edificare e un messale miniato in cui l'A. riconosce l'arte francese e più specialmente l'arte lionese.

Non potendo stabilire confronti è difficile giudicare l'attendibilità di tale asserto o se piuttosto le opere di pittura menzionate non sieno prodotti di arte locale.

E. Andrè — *Anderszorn pittore e acquaforlista.*

Ippolito Buffenoir — *Disegni di Maestri del XVIII secolo al Museo di Stoccolma.*

Sono disegni di artisti francesi fra i più celebri, posseduti dal Museo di Stoccolma.

= *La Pinacoteca di Brera* — **Corrado Ricci** — Istituto italiano delle arti grafiche, Bergamo.

L'autore non ha inteso darci un catalogo delle opere contenute nella Galleria di Brera nè farne un esame critico, ma, come dice egli stesso, tessere la storia delle origini, degli ampliamenti, degli ordinamenti e fornirci un' ampia relazione degli ultimi lavori in essa compiuti. Difatti il Ricci comincia dal primo inizio e cioè dal 1732 quando, per volere di Maria Teresa, il palazzo dei Gesuiti soppressi venne convertito all'uso di scuole a cui era annesso un osservatorio e un'accademia di B. A. Segretario di questa il Bianconi, che pose le basi di quella che doveva col volger degli anni divenire l'odierna Pinacoteca.

L'occupazione francece, l'istituzione del Regno d'Italia, le fu singolarmente propizio, poiché dalle chiese, dalle congregazioni, dalle fondazioni religiose incamerate, dalle provincie conquistate affluivano a Milano tavole e tele in tale quantità che, il palazzo dei Gesuiti non potendo contenerle tutte, si dovette pensare a trovare nuovi locali e pur troppo nel 1808 la bella chiesa di S. Maria di Brera venne sacrificata. I dipinti che non potevano trovare posto nell'Accademia si davano in deposito alle chiese della Provincia secondo un'usanza che si conservò sino ai nostri giorni. Nel 1814, caduto l'impero napoleonico, l'Italia, che era stata barbaramente spogliata dei suoi tesori artistici, chiese a ottenne dalle potenze alleate la restituzione di quelli e logicamente alcune città italiane pretesero che Milano rendesse loro i quadri tolti per volere cesareo.

Fortunatamente per Brera, molte altre non se ne curarono e così essa conservò la maggior parte del suo patrimonio artistico. Pur troppo però essa perdette talune opere preziosissime, come la meravigliosa *Annunciazione* del Crivelli della Nacional Gallery di Londra, quella di Francoforte e parti di alcuni polittici, per la colpevole stoltezza dei suoi rettori che li alienarono a vil prezzo. A proposito di che giustamente sostiene il Ricci non dover mai sotto alcun pretesto i Direttori di pubbliche gallerie vendere o permutare i quadri a loro affidati. Dopo aver narrato come i lasciti, le donazioni, le compere accrebbero le ricchezze della Pinacoteca, separata ormai dall'Accademia e divenuta ente autonomo, l'autore espone quanto fece egli stesso allorchè ne resse le sorti, i criteri secondo i quali procedette al riordinamento e le opere che potè acquistare, le ultime pur troppo entrate nella raccolta.

Infine questo volume, ricco di 129 intagliotipie e di 234 zincotipie bellissime, onora parimente colui che lo compose con paziente studio e amore illuminato di artista e lo stabilimento da cui uscì: anche chi non si occupa specialmente di arte vorrà possederlo per avere sott' occhi in nitide riproduzioni i dipinti più importanti di una galleria che va annoverata fra le prime del mondo.

= *Bollellino d'Arle*, fasc. I. E. Calzone, Roma. *Il Discobolo di Caslel Porziano.* **Prof. G. E. Rizzo.**

Accurata descrizione della preziosissima statua frammentaria scoperta a Castel Porziano e donata da S. M. il Re al Museo Nazionale di Roma, e che l'A. con raffronti cogli altri discoboli conosciuti dimostra essere una copia assai fedele dell'originale neroniano in bronzo.

Il Cenacolo di Leonardo da Vinci. — Relazione a S. E. il Ministro.

Il relatore (Corrado Ricci) dopo aver riassunto la storia delle fortunose vicende subite dal celebre affresco, ci dà la consolante notizia che la Commissione nominata dal Governo ha incaricato il Prof. Cavenaghi di fissare il dipinto che si sfalda, secondo il metodo da lui sperimentato e che diede buona prova.

Nel R. Museo Nazionale di Firenze — **S. A. Supino:** il quale rende conto di alcune nuove disposizioni e di alcuni nuovi acquisti del Museo affidati alle sue cure.

R. Galleria di Venezia — **Gino Fogolari.**

È qui illustrato il ritratto virile, già appartenente al conte Carradori di Recanati, e comperato dallo Stato per la Galleria di Venezia. Quest'opera, dovuta al Lotto ancor giovane, necessita un restauro a cui speriamo sia presto sottomessa.

Scoperla di un affresco — **D. B. Marrai.**

Trattasi di un' *Ullima cena* scoperta nel R. Istituto di b. a. in Firenze, che l'A. reputa opera del sec. XV e forse d'Antonio da Verona, compagno di Neri di Bicci.

Statue robbiane nella chiesa di S. Iacopo a Borgo a Mozzano.

Una Madonna e l'Angelo Annunziante nella maniera di Giovanni da Robbia.

Una collezione di slalue e disegni — **Federico Hermanin.**

= *Nuovi locali del gabinetto nazionale delle Statue.* Notizie.

Segnaliamo pure in questo *Bollellino* una bella e opportuna circolare del Direttore generale per le b. a. e a. in cui fa divieto di esportare dagli edifici di carattere monumentale (conservati intatti o no) avanzi, particolari, frammenti, per rinchiuderli nei Musei e ciò a fine di conservare a quelli edificii il loro carattere e facilitarne lo studio.

Nel *Marzocco* del 3 febbraio **Gustavo Frizzoni** commenta, approvandola, una comunicazione fatta dal noto archeologo Salomon Reinach alla *Académie des Inscriplions* di Parigi relativamente ai due esemplari di *Madonna delle Roccie* che si conservano l'una a Parigi (Louvre) l'altra a Londra (N. G.). Il Reinach sostiene che quella del Louvre è la prima perchè l'angelo accenna con l'indice il piccolo S. Giovanni Battista, questo santo essendo il patrono della città di Firenze, dove e per cui il quadro venne dipinto. Nella replica di Londra tale gesto non è ripetuto, Leonardo avendola eseguita a Milano col concorso probabile di A. de Predis.

Londra.

Miss Lucy Cohen, ci apprende il *Bulletin de l'Art*, ha offerto alla Galleria Nazionale una raccolta di quadri antichi che comprende: un ritratto virile dol Moroni, un profilo di giovane donna attribuito al Botticelli, un Cristo del Luini, quattro Moretti, un Costa, ritratti del Bronzino, di Paris Bordone, figure di Antonello e del Tiepolo, dello Zuccarelli. Trattasi dunque di un dono regale.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE **GOBELINS**

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	60×100	tela panama	L. 10,—
id.	60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	id.	» 6,—
id.	50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	50×70	id.	» 5,—
Madonna della Guardia	50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	50×50	tela panama	» 6,—
id.	50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	50×70	tela panama	» 6,—
id.	50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	70×100	tela panama	» 10,—
id.	70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	70×100	id.	» 15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	70×98	id.	» 12,—
Che c'è! } pendants Bruzzi	70×45	id.	» 6,—
Erba ghiotta } pendants idem	70×45	id.	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

I migliori LAPIS del mondo sono i

"Koh - i - noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ♣ I più cari ♣ I più economici

Presso le Principali Cartolerie del Regno Guardare ad esigere la marca ***KOH-I-NOOR di L. & C. HARDTMUTH*** *Presso le Principali Cartolerie del Regno*

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 4 Milano: Aprile 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GUSTAVO FRIZZONI: Alcune osservazioni intorno alla Pinacoteca dell'Arte antica nel Museo Artistico Municipale di Milano *(con una incisione)*. — C. DE FABRICZY: Un busto del quattrocento in Andria *(con una incisione)*. MARY LOGAN BERENSON: Ancora di Giovanni Francesco da Rimini *(con due incisioni)*. — AMBROGIO ANNONI: Per la Milano Artistica - La Simonetta - Ottimismo cosciente - Lavori ferroviari, piano regolatore, e gli avanzi storico-artistici - Una Cattiva abitudine ed un pregiudizio - Gli «sventramenti» ed i ritrovamenti - Per la «vita» dei frammenti d'arte e di storia *(con sette incisioni)*. — C. A. NICOLOSI: La Chiesa di San Giorgio a Montemerano *(con quattro incisioni)*. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Il grandioso dipinto di una Messa votiva nella chiesa di S. Michele di Monza *(con una incisione)*. — GUIDO CAGNOLA: A proposito dell'esodo degli oggetti d'arte — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1.25.**
Un numero arretrato » **1.50.**

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Milano. — Nuove traccie di affreschi del Luini alla Pelucca.

In seguito alla recente donazione, fatta dal Re alla Pinacoteca di Brera, dei frammenti di composizioni sacre e mitologiche affrescate dal Luini alla villa Pelucca presso Monza, si impose la necessità di riprendere le indagini riguardo all'originaria disposizione di quei dipinti, allo scopo di poter raggruppare, conforme a tale disposizione, tanto i frammenti donati dal Re, quanto gli altri frammenti della Pinacoteca di Brera: l'Ufficio Regionale dei monumenti di Lombardia, che già ebbe ad occuparsi anni sono di consimile argomento, ricostituendo nella nostra Pinacoteca l'ambiente della cappella affrescata dal Luini a S. Maria della Pace, ritenne opportuno di compiere anzitutto le indagini nel fabbricato stesso della Pelucca, per desumere dallo studio della originaria disposizione degli ambienti qualche indicazione sull'ordinamento delle pitture. I signori Puricelli, proprietarii della Pelucca, aderirono gentilmente al desiderio espresso dall'Ufficio Regionale, concedendo a questo di estendere gli assaggi in ogni parte del fabbricato: e tali assaggi già condussero ad inatteso risultato, nel locale che già serviva di cappella, e solo conservava in vista le decorazioni ornamentali della vôlta. Era senza dubbio su una parete di quel locale che doveva trovarsi la composizione che il Ricci, nella sua recente monografia sulla Pinacoteca di Brera, dice essere la più bella e famosa del Luini, quella del corpo di S. Caterina portato dagli angeli sul monte Sinai. Ora levando accuratamente l'imbianco dato alle pareti, si può ritrovare la disposizione integrale di tale episodio, con resti di colorazione ancora sufficienti a dare una idea completa del dipinto: il motivo principale, quale si vede alla Pinacoteca di Brera, dei tre angeli nell'atto di deporre la salma della Santa nel sarcofago, si vede su quella parete completato coi due angeli reggenti un cero acceso, uno dei quali si conservava sino a poche settimane or sono al Palazzo Reale, l'altro venne di recente venduto ad un raccoglitore americano; la scena è completata dallo sfondo a paesaggio, che concorre a dare grandiosità alla composizione, cui fa di cornice la decorazione della vôlta. Già basterebbe questo risultato a dimostrare la opportunità degli scandagli avviati, mentre le traccie dell'originaria porta e della finestra, pure decorata, concorrono a lasciar fin d'ora sperare che si possa ricostituire l'ambiente della cappella nella sua primitiva forma, assicurando alla Pelucca un suggestivo ricordo dall'opera geniale del Luini.

Ferrara. — Una raccolta di quadri in pericolo.

Il *Corriere della Sera* ha da Ferrara:

« Il conte Avogli Trotti, noto antiquario stabilito a Parigi, è stato di recente a Ferrara sua patria, di passaggio, ed ha tentato di gettare le prime basi di un nuovo affare riguardante il suo commercio.

Di quanto ora vi dico, vi posso garantire la piena serietà e fondatezza: so che della cosa è già informata l'autorità governativa e che in proposito sono stati già forniti gli opportuni ragguali al direttore generale delle Belle Arti, Corrado Ricci. Si tratta dei primi passi e dei primi accordi diretti a combinare la vendita di una preziosa raccolta di quadri, appartenente alla famiglia Vendeghini, una delle più distinte e ragguardevoli della nostra città.

La raccolta Vendeghini non è copiosa: i quadri di cui essa è composta non superano la cinquantina: ma fra di essi si trovano alcuni fra i più caratteristici lavori di quella scuola ferrarese che annovera fra i suoi pittori nomi come quelli di Ercole Roberti, del Costa, del Cossa, del Garofalo, dei Dossi. Da persona che più volte ha avuto occasione di visitare la piccola Galleria mi si assicura che essa contiene veramente opere pregevolissime: notevole fra tutte un magnifico *S. Maurilio* di Ercole Roberti: ed altre cinque o sei tele, che se con sicuro fondamento non si possono attribuire al Costa e al Cossa, brillano dei pregi più eletti della loro scuola.

Il conte Avogli ha fatto due visite a casa Vendeghini, racandovisi la seconda volta accompagnato da un terzo, sconosciuto a Ferrara, ma di cui ho potuto sapere (e da fonte autorevole ed ineccepibile) i dati e le generalità. Egli è un restauratore, addetto al Louvre, che a Parigi esercita anche il commercio delle antichità, vivendo nell'*entourage* commerciante del conte Avogli.

I Vendeghini, o per meglio dire le Vendeghini (perchè attualmente le proprietarie sono le due figlie e la vedova del fondatore della raccolta signor Enea Vendeghini), alle prime proposte si dice siano piuttosto riluttanti alla combinazione dell'affare: ma da chi è a parte della cosa si garantisce che esse finiranno per cedere. Del resto, il conte Avogli, con quella larghezza millantatrice che gli è abituale, lo ha detto e ripetuto colle proprietarie: del prezzo egli non fa questione; qualche migliaio di lire di più o di meno non varranno certo ad influenzarlo in proposito. Egli desidera una sola cosa: che le signore Vendeghini vendano: sul resto stiamo tranquille; il compenso sarà generosissimo.

Con tali pressioni e disposizioni munifiche da parte dell'acquirente, si comprende come siano giustificati gli allarmi e le apprensioni sul destino della raccolta. Se non che, come vi dicevo sopra, tanto l'autorità governativa, che la direzione suprema delle belle arti sono avvertite: e si prevede che quanto prima sarà ordinata la catalogazione dei quadri, per ogni effetto di legge.

Di tutto ciò ho pensato di darvi notizia particolareggiata, perchè se ad arrestare questi esodi delle opere d'arte molto valgono le misure restrittive prese dalle autorità, spiega pure una grande efficacia il movimento dell'opinione pubblica.

Il conte Avogli è già partito da Ferrara ».

Sappiamo però che questo signore ha fatto smentire poi dai giornali ch'egli intenda comprare la raccolta di cui si parla qui.

Bari. — Il Castello Svevo.

Il grande Castello di Bari, monumento insigne d'architettura civile e militare, e ornamento precipuo della maggior città della Puglia è minacciato di rovina, dalla quale non valgono a sottrarlo i suoi sette secoli di storia non ingloriosa, l'avere raccolto dentro e d'intorno alle sue vecchie mura innumerevoli ricordi dei re e principi di Puglia, da Ruggiero Normanno a Federico II di Svevia, da Carlo d'Angiò a Ferrante d'Aragona e agli Sforzeschi di Milano, duchi di Bari, fino a Bona Sforza regina di Polonia; l'essere un ricco museo della grande arte Pugliese prima e dopo l'età di mastro Nicola di Pietro de Apulia, e l'essere stato perciò obbietto di studii continui, da quelli dell'Huillard-Bréholles e dello Schulz fino agli ultimi del Venturi, del Bertaux e dell'Haseloff.

La sua sentenza di morte è stata decretata, e dal prossimo agosto, come ha ufficialmente annunziato il prefeto Buganza alla Commissione provinciale dei monumenti, il nostro Castello sarà trasformato in carcere giudiziario.

La Commissione ha all'unanimità deliberato un voto al Governo perchè il Castello sia salvo dalla rovina, e, liberato dagli sconci deplorevoli che lo deturpano, sia restituito all'arte. Tale voto era già preso dalla Commissione provinciale di storia patria presieduta dall'on. Iatta, che promise parlarne alla Camera, dall'amministrazione comunale, ed è stato poi confermato da quello del Consiglio provinciale e del Collegio degl'ingegneri ed architetti pugliesi.

Ma sentiranno i deputati pugliesi il dovere di protestare presso il Governo, perchè la deturpazione non si compia?

Auguriamoci che Corrado Ricci riesca ad annullare la sentenza emanata da palazzo Braschi, la quale distruggendo il monumentale Castello, non raggiungerà altro scopo all'infuori di quello di dotare Bari di un pessimo carcere.

Bruges. — Danni ad un quadro.

Ecco una nuova prova dei pericoli che corrono gli oggetti d'arte nelle esposizioni. In una vendita di Bruxelles la Società degli Amici dei Musei di Bruges aveva comperato un bel ritratto virile del Pourbus e permesso che fosse esposto alla Mostra di Arte fiamminga a Londra d'onde tornò con una grande spaccatura.

Per buona sorte un ritratto di Van Eyck, pure richiesto, non venne prestato.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Aprile 1907. N. 4.

ALCUNE OSSERVAZIONI
Intorno alla Pinacoteca dell'Arte antica nel Museo Artistico Municipale di Milano

costituita come si sa, parte da dipinti staccati da antichi edifici della città, parte da lasciti di privati, non che da un deposito di quadri dell'Ospedale Maggiore, il quale alla sua volta li ebbe in eredità da benefattori che gli legarono le loro sostanze. Il compito di ordinare tutto questo complesso, da che gli furono destinate due sale nel Castello visconteo sforzesco, non era de' più facili per varie circostanze, e dell'essersene occupato validamente pochi anni or sono va dato lode precipua a Battista Vittadini, la di cui cara memoria rimane sempre viva fra i suoi concittadini. La difficoltà principale che egli doveva incontrare per riescire nell'intento era evidentemente quella di dare il maggiore possibile rilievo alla parte migliore dell'abbondante ma non sempre scelto materiale entro locali d'imponenti proporzioni bensì, ma che appunto per questa loro ampiezza non si prestavano nel modo migliore per accogliervi una pinacoteca.

L'amico Bista, come solevasi chiamare famigliarmente, seppe cavarne partito con ingegnose disposizioni, schierando lungo le vaste pareti le pitture murali, quelle in genere di maggiori dimensioni, e nei posti meno rischiarati i quadri di minor valore, mentre i migliori opportunamente provvide di collocare sopra appositi cavalletti accanto alle grandi finestre a sesto acuto, prospicienti da un lato il cortile massimo, dall'altro la corte ducale, formando così quasi una serie di gabinetti, dove il visitatore può osservare a suo agio in ottima luce il fior fiore della pinacoteca.

Lodevole fu pure la sua risoluzione, effettuata negli ultimi mesi della troppo breve sua vita, di appendere la copia del Cenacolo di Leonardo, di mano di Giuseppe Bossi, sullo sfondo della grandiosa galleria, per cui lo sguardo, diviso dapprima sui particolari che si presentano da un lato e dall'altro dell'ambiente, riposa da ultimo nella sintesi di un ricordo tanto memorabile qual'è il capolavoro del Vinci. Non mancherebbe altro ora, se non di applicarvi un'adeguata targhetta colla scritta:

GIUSEPPE BOSSI: *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci.*

Tenendo conto dei dati storici e critici pervenuti a generale conoscenza, nell'attesa di un catalogo generale delle raccolte, non trascurò di munire ciascuno dei capi d'arte di appropriate indicazioni, riferentisi all'autore, alle date della sua vita, al soggetto e, ogni volta fosse del caso, al nome del donatore dell'oggetto; poichè vuolsi avvertire che la maggior parte dei dipinti di pregio sono dovuti a generosi doni o legati di cittadini, desiderosi di concorrere al maggior lustro di un Museo patrio, celebrato oramai non solo pel suo contenuto, ma anche per la monumentale sede, creatagli mercè l'opera indefessa prestata dall'architetto Beltrami, nel richiamare a nuova vita lo storico Castello visconteo sforzesco.

I.
Suggerimenti di correzioni di nomi e di date.

Benchè corrispondenti al vero nella massima parte le indicazioni applicate alle opere d'arte suaccennate, in alcuni casi vogliono essere oggidì sottoposte a nuova revisione e a conseguenti, lievi correzioni.

Alle indagini fatte recentemente da Miss C. Jocelyn Ffoulkes negli archivi di Brescia, si deve p. es., la più esatta conoscenza del tempo in che venne a morire in Brescia il pittore Vincenzo Foppa, per cui risulta ch'egli avesse cessato di vivere non già nel 1492, come si era fin qui erroneamente creduto, ma come essa potè sicuramente arguire, fra il 31 maggio del 1515 e il 16 ottobre del 1516 (1). Con maggiore approssimazione del vero quindi si dovrà sostituire all'anno 1492 il 1515 sotto la grande pala rappresentante il martirio di S. Sebastiano, collocata nella sala d'angolo, che raccoglie pure il deposito dei quadri dell'Ospedale Maggiore.

Di questi già si è parlato in altre occasioni, laonde non è il caso di farne menzione qui altrimenti se non per notare che la geniale figura di donna, che ci si presenta sopra un cavalletto, all' ingresso, opera del genovese Bernardo Strozzi detto il Capuccino, ricavata certamente da una formosa modella, fantasticamente vestita, invece di essere interpretata per una Dalila, si presterebbe piuttosto, se mai, ad essere considerata per *Berenice*, da che il suo atto di tagliare i capelli si compie non già sulla testa di Oloferne, ma sopra una estremità della propria abbondante capigliatura.

Rivolgendo il passo verso la grande galleria ci si presenta a destra sulla parete una tavola di una Madonna

(1) Vedasi in proposito il suo articolo: *The date of V. Foppà's death* nel fasc. di Marzo 1903 del *Burlington Magazine*. L'argomento stesso del resto viene dalla stessa signora ampiamente trattato nella biografia del pittore ch'essa sta pubblicando presso l'editore Lane di Londra.

col Bambino fra due santi a mezze figure (n. 16), genericamente aggiudicata alla *Scuola di Gio. Bellini*, la quale oggidì forse si dovrebbe determinare più specificamente. Lo scrivente, salvo errore, stimerebbe vedervi impressi dei caratteri corrispondenti a quelli di un pittore da poco tempo in quà evocato dall'oblio. È questi quell'Antonio Solari, veneto, venuto a rivelarsi negli ultimi anni a Londra, per tre opere cola emigrate, mentre gli archivi dell'Italia settentrionale, del pari che quelli della meridionale, dov'ebbe ad esplicare la sua attività, nulla ci rivelano dell'essere suo (1). Nell'attesa che si siano raccolti ulteriori indizi della presenza dell'artista nell'Italia media, per cui ci si possa formare un concetto più completo dell'essere suo, si dà qui riprodotto il quadro del nostro Museo Municipale, perchè porga un termine di studio visibile a quanti si sentono chiamati ad applicarsi al lavoro di rimettere in più sicura luce la sua figura. Non è a caso infatti che ci riferiamo all'Italia media, perchè si è in quelle regioni che sono apparsi già alcuni documenti dove è citato *Antonio di Giovanni di Pietro dei Solari, veneto*, per cui si potè stabilire se non altro, ch' egli è l'autore principale di una grande tavola d'altare nella chiesa di S. Francesco in Osimo, presso Ancona, eseguita da lui nell'anno 1503, e condotta poi a compimento da Giuliano Presutti da Fano (2).

Madonna con Bambino e Santi. — *Antonio Solari* - Milano - Pinacoteca Civica - *Fot. Montabone.*

Ora in detta tavola, non meno che in quella pervenuta a Napoli, legittimata dal cartellino, e in altre sue opere, da enumerarsi a suo tempo, si vorranno riscontrare caratteri così spiccatamente veneti della fine del XV e del principio del XVI, da indurre forse alla conclusione che allo stesso Solari vada rivendicata la tavola del Museo nel Castello sforzesco. Tavola nella quale si avverte come il pittore dovesse essere cresciuto nell'ambiente che vide sorgere, insieme ai Bellini, i Vivarini ed i Carpaccio. Un particolare da raccomandare poi agli studiosi dell'araldica si è quello dello stemma, nel quale scorgesi dipinto un frutto che pare una pigna, o simile, potendo servire alla sua volta eventualmente a rintracciare la provenienza primitiva dell'opera. Una correzione che s'impone con vie maggiore sicurezza è quella concernente la patria del pittore Bernardino Licinio, autore di un ritratto di donna, davanti un parapetto, sul quale tiene in mostra colla destra un quadretto raffigurante presumibilmente il defunto marito o amante (*n. 28 presso la prima finestra a destra*). Diversamente di quanto si era ritenuto fin qui (non si saprebbe dire veramente per quale abbaglio) Bernardino Licinio non deriva *dal paese di Pordenone nel Friuli,* ma è bergamasco di nascita. E l'argomento ci riporta col pensiero ad altro benemerito della storia dell'arte, il Dott. Gustavo Ludwig, mancato ai vivi tre anni or sono. Con modestia pari alla sua intelligenza egli, avendo preso stabile dimora a Venezia, si era dedicato tutto quanto alla interpretazione e allo spoglio dei preziosi documenti raccolti principalmente all'Archivio dei Frari e ne aveva saputo cavare una infinità di notizie importanti e da recare nuova luce alla storia dell'arte veneta. La sua attenzione fra altro fu attirata dalle copiose notizie concernenti la famiglia dei Licinio e gli permise di stabilire il fatto che essa, compreso il pittore Bernardino di che si tratta, era originaria del montanino villaggio di Poscante situato a settentrione di Bergamo, fra la valle Seriana e la Brembana (1).

Sostituendo per tanto senza esitanza sulla targhetta applicata al ritratto suindicato il nome di questo paese a quello di Pordenone (come già sta applicato sotto il quadro a Brera proveniente dalla raccolta dell'Arcivescovado) non si farà se non rendere giustizia al vero. Il pittore nel 1549 contava tuttora fra i viventi, figurando quale testimonio in un atto del 30 ottobre di quell'anno.

Quale semplice lapsus calami (per modo di dire) si avrà a tenere la dicitura *Ceriani*, invece di *Cariani*, posta

(1) I tre quadri accennati ora non si trovano altrimenti a Londra. Quello più pregevole, rammentante il nostro Andrea Solari, dal negoziante Wertheimer è passato in America, la Vergine col Putto, già del sig. Langton Douglas, fu ceduta al Museo di Napoli, il S. Giovanni decollato mercè la generosità del Senatore L. Beltrami è entrato a far parte della Pinacoteca Ambrosiana.

(2) Vedasi in proposito in *Arte e Storia* del dic. 1906, l'articolo del Dott. Carlo Grigioni, sotto il titolo: *Antonio Solario detto lo Zingaro, ne le Marche.* La fotografia di detta pala porta il n. 17866 presso la ditta Alinari.

(1) Sotto il titolo generico di *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei* il Ludwig pubblicò nel *Jahrbuch der k. k. preussischen Kunstsammlungen* del 1903 un articolo intitolato: *Die Bergamasken in Venedig.* In esso viene dimostrando e comprovando che il nostro pittore trae le sue origini da Poscante. Il carattere bergamasco, *montanaro*, come lo solleva chiamare il Morelli, si manifesta ne' suoi tipi, dalle forme tarchiate generalmente, quali le ebbe a modo suo il Palma, col quale più d'una volta furono equivocate le opere di B. Licinio.

sotto l'attiguo grazioso quadretto rappresentante Lot colle figlie (n. 27), sì da non richiedere altre spiegazioni.

Conviene invece soffermarci sulla denominazione antiquata di *Bonifacio I* con cui vengono presentate le tele numerate 29 e 31. In altra pubblicazione del Ludwig, da ricercarsi come le precedenti nell'Annuario dei Musei prussiani, egli è riescito a provare insussistente la presenza di tre pittori del nome di Bonifacio. Di questi non ve ne fu se non uno solo, Bonifacio de Pitatis, da Verona, insigne colorista, che discende direttamente dal Palma, come pittore. Ebbe bensì dei continuatori, fors'anco collaboratori, che si mantennero quale più quale meno ligi alla sua maniera, benchè di minore eccellenza. Ora si può stare certi che nessun conoscitore delle qualità peculiari del veronese Bonifazio (il quale potè essere scambiato con Giorgione, come accadde colla sua Santa Conversazione all'Ambrosiana e col Palma, come fa fede la storia di altra S. Conversazione nella Nat. Gallery), nessuno vorrà aggiudicare a lui i due quadri del nostro Museo Municipale, i quali potrebbero bensì appartenere a due diversi seguaci del Pitati, entrambi tuttavia inferiori al maestro e quindi da indicare semplicemente colla stessa denominazione di: *Scuola di Bonifacio de' Pitatis.*

Senza volere avere la pretesa di giungere ora ad esaurire quanto si riferisce alle correzioni da proporre, una tuttavia non vuol essere qui pretermessa ed è quella attinente *all'anno di morte d'Antonello da Messina.* Vivente l'amico Bista si credeva generalmente fosse da designarsi colla data del 1493, forse in grazia di una congettura erronea fatta dagli annotatori dell'ultima edizione italiana delle Vite vasariane (1). Nel frattempo sorsero fra i nostri fratelli siciliani (non secondi ad altri Italiani per prontezza d'ingegno) parecchi studiosi delle cose patrie, e mercè l'opera loro si venne ad altri risultati circa il tempo in che si svolse la carriera artistica del celebrato pittore messinese. Fra questi studiosi compete il merito a G. La Corte Cailler di avere bene precisato l'anno di morte di Antonello, che precede di 14 anni quello dapprima presunto, ossia va stabilito colla data 1479, metà febbraio (2). Lo stesso autore poi ritenendo esatta la informazione del Vasari circa l'età di 49 anni raggiunta dall'artista, (anche in considerazione di una notizia che si ricava dal suo testamento) l'anno della sua nascita sarebbe a ritenersi il 1430. Al fiero ritratto esposto nel Museo si appongano quindi le date sottolineate.

(Continua). GUSTAVO FRIZZONI.

(1) Vedi *Le Vite*, ecc., tomo II, p. 371 e 71. Accennando quivi il Vasari che ad Antonello erano state allogate dalla Signoria di Venezia alcune storie in palazzo, e che in quel mentre egli si fosse ammalato e fosse mancato ai vivi, l'annotatore osservando che il Palatzo Ducale fosse stato ristaurato (in seguito ad un incendio) solo nel 1493, ne dedusse che intorno a quel tempo fosse morto il pittore. Da quanto segue invece, risulta che i suoi dipinti, se mai, voglionsi riferire ad anni anteriori al rammentato incendio.

(2) *G. La Corte Cailler. Antonello da Messina - Studi e ricerche. con documenti inediti.* Messina, Tipografia d'Amico, 1903. pag. 68, dove viene dato il risultato delle ricerche fatte nell'Archivio di Messina, per cui si aprende che Antonello morì non a Venezia ma a Messina verso la metà di febbraio nel 1479, dopo avere atto testamento il 14 del mese medesimo.

Un busto del Quattrocento
in Andria

ANDRIA, la ridente città pugliese, accovacciata al piè e quasi sotto le ali protettrici di Castel del Monte, visione maestosa dell'anima sublime del grande imperatore svevo, serba allo studioso e dilettante dell'arte non poche sorprese nei suoi monumenti salvati nelle vicende sfavorevoli dei secoli passati. Noi, per ora, non vogliamo parlare della basilica cripta della Croce, scavata nel tufo da' monaci Basiliani, le cui pareti sono tutte istoriate di affreschi in tardivo stile bizantino del secolo XIV; non delle due porte di San Francesco ornate da viticci e grappoli, eseguite — secondo l'iscrizione su una di esse — fra il 1230 e 1246; nè del portale, quanto ricco tanto bizzarro nella sua decorazione sculturale, di S. Agostino, chiesa fondata in origine dai Templari nel secolo XIII, e nel 1387 passata in possesso degli Agostiniani. Non vogliamo accennar neppure alla cattedrale S. Riccardo, varie volte restaurata e ampliata dalla sua fondazione al tempo normanno in poi, e che della forma originale non conserva se non la pianta delle tre navi eguali fra loro, mentre l'ultima sua ricostruzione nel 1463 la spogliò del suo stile originale, senza imprimervi nuovo carattere di pregio artistico; nè vogliamo toccare il recente ritrovamento nei sotterranei della cattedrale di due sarcofaghi, nei quali si credette poter riconoscere le tombe di Jolanda di Gerusalemme († 1528) e di Isabella d'Inghilterra († 1241), mogli di Federico II, che consta esser ivi state sepolte (1). Sorvoliamo anche sulla chiesa di S. Maria di Porta Santa, elevata nel Quattro e nel Cinquecento, la cui unica nave è sormontata da due cupole ottagonali, formate da volte sostenute da costoloni, mentre la sua bella porta mostra scolpiti in due medaglioni dei pilastri laterali le teste in bassorilievo dell'imperatore Federigo e di suo figlio Manfredi.

Vorremmo invece dirigere l' attenzione del lettore ad un'opera di scultura finora quasi inavvertita: il busto in marmo di Francesco II Del Balzo, originalmente collocato nel coro della chiesa di S. Domenico, donde — nell'ultimo restauro di essa nel 1772 — venne traslato nella sacrestia, dove si trova al presente (v. la riproduzione unita). La chiesa e il convento de' Domenicani furon fondati nel 1398, sotto il nome di S. Maria dell'Umiltà, da Donna Sueva Orsini vedova di Francesco I Del Balzo. La chiesa aveva una nave sola ed era costruita in stile gotico avanzato, a giudicare da quanto rimane della primitiva fabbrica, cioè: il fianco meridionale della chiesa e due lati del chiostro. Giacchè nel 1510 subì un rinnovamento che alterò la facciata (come si desume dall'iscrizione sul portale di essa), mentre l'ultimo ristauro nel 1772 cambiò anche lo stile originario dell'interno.

I Del Balzo, stirpe antica della Provenza, dove portavano il nome di De Baux, erano venuti in Italia con

(1) V. ARTUR HASELOFF, *Die Kaiserinnengräber in Andria. - Ein Beitrag zur apulischen Kunstgeschichte unter Friedrich II* (Bibliothek des k. preussischen historischen Instituts in Rom) Roma, Loescher e Co., 1905.

Carlo d'Angiò, il cui figlio Carlo II aveva maritato la sua figliuola minore Beatrice a Beltrando Del Balzo, investendolo della contea di Andria (1).

Già questi, alzato alla dignità di Gran Giustiziere del regno, ebbe grande influenza nel Governo, che poi s'accrebbe quando il suo figlio Francesco I s'ammogliò con Margherita, sorella di re Lodovico da Taranto. In seconde nozze egli s'unì con Donna Sueva Orsini, imparentandosi con una delle più potenti famiglie del regno di Napoli. Nelle lotte fra gli Angioini e gli Aragonesi i Del Balzo par-

Busto marmoreo di Francesco II Del Balzo - Andria - Sagrestia di San Domenico. *Fot. Moscioni.*

teggiarono per questi ultimi. Capo della famiglia era allora Francesco II, nipote di Francesco I e di Sueva Orsina, e cognato di re Ferdinando I, avendo sposato Sancia, sorella della sua moglie Isabella Chiaramonte. « Era dedito — così scrive di lui il Tafuri nella *Storia degli scrittori napoletani,* Napoli, 1750 — ugualmente alle lettere e alle armi, e siccome fu considerato per uno dei migliori eruditi di quel tempo, così salì nel credito di uno de' primi capitani del secolo, avendo di ciò dato chiaro argomento nell'aiuto opportuno che prestò al re Ferdinando nella valorosa difesa che fece della città d'Andria, stretta da duro assedio da G. A. Orsino, principe di Taranto; onde fu dal sopradetto re impiegato in gravissimi affari del regno, avendolo dichiarato Gran Contestabile del Regno, Presidente del Supremo Consiglio e Conte di Bisceglie. »

(1) V. Riccardo d'Urso, *Storia della città di Andria,* Napoli, 1842, pagina 12 e segg.

Piissimo come era, si ascrisse al terzo ordine di S. Domenico, condusse a termine il monastero del santo in Andria e l'arricchì di molti beni (1). I padri domenicani grati al munifico loro benefattore, facevano scolpire il suo busto (secondo quanto racconta la tradizione), e lo collocavano accanto all'altare maggiore.

Quando poi Francesco nel 1482 passò di vita, fu sepolto nel coro della chiesa e il suo busto messo sopra la sua sepoltura. Di là quest'ultima insieme al busto nell'ultimo ristauro del 1772, passarono nella sacrestia, dove l'immagine marmorea si vede in una nicchia della parete destra, e sotto essa la seguente epigrafe, incisa sopra una lastra di marmo:

FRANCISCO EX AVITO AC PRAECLARO MAIORUM SUORUM
GENERE DE BAUCIO IN INSIGNIS GENTILITII SIDERE 2)
INDICATO MAGNO REGNI NEAPOLITANI EQUITUM COMITI
AC ANDRIENSIUM DUCI AMANTISSIMO ALMO GUILELMI
DE BAUCIO ET ANTONIAE BRUNFORTAE VICILIARUM
COMITIS 3) FILIO FRANCISCI VERO AVI SUI EIUSQUE
CONIUGIS SVEVAE URSINAE NEPOTI DIGNISSIMO
PYRRHI AUTEM ALTAMURENSIUM PRINCIPIS AC VENUSIORUM DUCIS 4)
ENGELBERTI ETIAM NOIAE ET ANTONIAE S. SEVERINAE COMITUM PARENTI
OPTIMO QUOD EXUVIARUM SVARUM IN SUBIECTA HEIC ARCA RECONDITUM
EX BENEVOLENTIA SUA HUIC ORDINIS FF. PRAEDICATORUM
FAMILIAE TESTAMENTO RELIQUERIT ALIAQUA BENEFICIA
CONTULERIT QUUM DIEM EXTREMUM OBIIT
ANNO REPARATAE SALUTIS MCCCCLXXXII AETATIS VERO SUAE LXXII
BENEFICENTISSIMO JUSTO AC PIO PRINCIPI EIUSDEM
COENOBI GRATA FAMILIA UNA CUM EIUS SIMULACRO
SUPRAPOSITUM IN PERENNE MONUMENTUM
IUSTA PERSOLVENS HOC EPITAPHIUM APPONI CURAVIT.

Sotto il busto e l'epigrafe è collocata in terra la cassa funebre su cui si legge scritto: *Hic jacet corpus serenissimi Ducis Domini Francisci de Baucio fundatoris huius conventus m. MCCCCLXXXII aetatis LXXII.*

Mentre la leggenda sull'avello è sincrona alla morte del tumulato, l'epigrafe — giudicando dalla sua prolissità e dal suo stile ampolloso — pare esser stata aggiunta al tempo del trasferimento della salma del defunto e del suo busto nella sacrestia.

In quest'ultimo il gran dignitario si vede effigiato con un berretto stretto in forma di cuffia sul capo, e vestito di un semplice abito a guisa di tonaca su cui, unico ornamento, gira intorno agli omeri una specie di collana d'oro (come si desume dalle tracce di doratura che vi si vedono sopra) col motto incisovi: *Ne quid nimis, ne quid nimis.* Due domande s'impongono a chi guarda questo insigne monumento di scoltura del Quattrocento: a qual tempo preciso risale la sua origine, e chi ne fu l'autore?

Una storia manoscritta della città di Andria (5) reca la notizia che al disotto del nostro busto collocato origi-

(1) V. Eman. Merra, *La chiesa ed il convento di S. Domenico in Andria, ricordi storici* (nella « Rassegna Pugliese », anno XIII, Trani, Vecchi, 1897).

(2) L'arme dei Del Balzo portava una stella argentea con sedici raggi in campo rosso.

(3) Conte di Bisceglie.

(4) Pirro figliuolo di Francesco partecipò ad una delle rivolte dei baroni contro re Ferdinando, e con gli altri congiurati fu giustiziato nel 1487. La sua figliuola Isabella aveva sposato Federigo II, in seguito ultimo re di Napoli di stirpe aragonese, e gli aveva portato in dote il ducato di Andria. Questo, dopo varie peripezie, nel 1522 fu acquistato dai Carafa conti di Ruvo, che lo tennero in possesso fino ai tempi recenti.

(5) Pastore, *Storia di Andria,* manoscritto presso G. Ceci, a pag. 252, citato da Eman. Merra nel luogo più sopra indicato.

nalmente ai piedi dell'altar maggiore della chiesa di S. Domenico, si trovasse questa iscrizione: *Franciscus Baucius Dux Andriae 1442.* Il busto, dunque, sarebbe stato scolpito quando Francesco aveva 32 anni. Ora, al primo colpo d'occhio che vi si dà, appare manifesto che questi è raffigurato all'età di circa vent'anni di più. Le fattezze pronunziate, la bocca un po' molle, e sopratutto i solchi profondi che dal naso scendono verso le estremità della bocca tradiscono un uomo di cinquant'anni o quasi. È quindi evidente che l'indicazione nel manoscritto di Pastore è sbagliata, e che il nostro busto ebbe origine nel 1460 approssimativamente; poichè la vita in esso è colta così immediatamente che non è lecito di supporre l'essere stato scolpito soltanto dopo la morte del raffigurato. Del resto tale supposizione sarebbe affatto contraria alle consuetudini dell'arte di quell'epoca, che non conosce i ritratti postumi, sia in scultura sia in pittura.

In quanto poi all'autore del busto, lo dobbiamo cercare a Napoli, luogo di residenza ordinario di Francesco. Gli scultori principali di cui si ha notizia che lavorassero a quel tempo in detta città, erano i maestri occupati dal 1455 al 1458 nella decorazione dell'arco di Alfonso I in Castelnuovo: Pietro da Milano, Isaia da Pisa, Andrea dell'Aquila, Paolo Romano, Antonio di Chellino, Domenico Gaggini e Francesco Laurana.

Di questi i primi cinque sono da eliminare nella ricerca dell'autore del nostro busto, perchè lo stile delle loro opere, come lo abbiamo analizzato nel nostro studio sull'Arco di Napoli (v. l'*Annuario dei musei prussiani*, vol. XX. pag. 125 e segg.) non offre nessuna analogia col busto di Andria) (1). Anche le sculture di Domenico Gaggini che sappiamo esser state eseguite a Napoli in quegli anni — la porta della grande sala di Castelnuovo col bassorilievo del trionfo di Alfonso I e con due busti cinti da corone di alloro (vedine la riproduzione nell'Annuario prussiano, vol. XXIII, pag. 11 e confronta quanto ne abbiamo esposto nel *Repertorium für Kunstvissenschaft*, vol. XXVIII pag. 92) — nonchè le altre sue opere ch'ebbero origine durante il suo soggiorno in Sicilia dal 1463 in poi (v. *L'Arte*, vol. VI, 147) non rivelano sufficiente somiglianza di stile col nostro busto, per convincerci dell'essere questo un lavoro del suo scalpello. Invece tutte le produzioni di simil genere dovute a Francesco Laurana, quante ne conosciamo, tradiscono nei loro tratti caratteristici tali affinità di stile col busto di Francesco del Balzo, che — se non ci costringono assolutamente ad aggiudicarglielo — almeno non escludono la possibilità, anzi la probabilità ch'egli ne sia stato autore. Accenniamo in questo senso al singolare portamento della testa nel nostro busto, col mento alzato e cogli occhi quasi perduti nella lontananza — segno caratteristico che si ritrova in tutti i busti attribuiti con ogni ragione al Laurana (Battista Sforza al Bargello, Beatrice d'Aragona presso il sig. Dreyfus a Parigi, la così detta principessa di Napoli nel Museo di Berlino e nella raccolta Bardini a Firenze, busti di giovani donne nel Museo imperiale di Vienna, in quello di Palermo e nel Louvre). E lo stesso tratto caratteristico si scorge pure nel busto di Pietro Speciale nel Palazzo Raffadali a Palermo, lavorato nel 1469, anno che corrisponde perfettamente al soggiorno del Laurana in Palermo (vedine la riproduzione nella *Rassegna d'Arte*, a pag. 6 dell'anno 1906; ivi si prova con argomenti persuasivi esser stato lavorato piuttoso dal Laurana che non da Domenico Gaggini, a cui si è voluto ascrivere; cfr. *L'Arte*, VI, 150). Ma c'è di più. La tecnica piuttosto liscia, il modo di rendere i tratti fisionomici, dando loro una singolare impronta d'energia e un insieme di calma dignitosa, e certe particolarità nel modellare, quali le sopracciglia taglienti, gli zigomi sporgenti troppo in alto — particolare questo che si trova anche in altre sue opere autentiche, come nella Madonna sopra la porta di S. Barnaba a Napoli (1474), nella statua tombale di Giovanni Cossa in S. Marta di Tarascona (1476) e nel S. Lazzaro della chiesa maggiore in Marsiglia (1481) — le labbra strettamente chiuse, le cui estremità sono marcate per mezzo del trapano (particolarità che si riscontra anche nel busto di giovane del museo di Palermo, n. 998, fotografia Alinari 19590) i solchi profondi nelle guancie che si vedono pure nel S. Lazzaro e nel maggior numero delle teste virili nella Salita al Calvario della chiesa di Saint-Didier in Avignone (1481), — tutto ciò è affatto identico nei busti Del Balzo e Pietro Speciale, e identica è pure la foggia del vestito coll'applicazione di una collana d'oro sopra l'abito, e la trattazione delle pieghe a guisa di striscie rigonfie alternanti con solchi stretti e profondi (che si vedono in simil modo anche nel braccio destro della Madonna, segnata e datata del 1471 a S. Crocefisso in Noto) (1). Considerati dunque tutti gli argomenti addotti, non crediamo andare errati se col busto di Andria aggiungiamo al novero delle opere del Laurana una di più, finora non avvertita.

C. DE FABRICZY.

(1) Resta anche escluso un altro scultore, Domenico di Montemignano che lavorava non all'Arco ma bensì pel re Alfonso. Il busto del re da lui eseguito, che abbiamo ritrovato nel museo di Vienna, differisce essenzialmente nella maniera e nel lavoro tecnico dal nostro di Andria (v. quanto ne è stato detto in un nostro articolo nell'« Annuario prussiano » vol XXIII a pag. 12 e segg.).

(1) Tutti i confronti qui indicati si possono ora fare comodamente sulle tavole del libro, testè pubblicato, di Fr. Burger: *Francesco Laurana Eine Studie zur italienischen Quattrocentosculptur*. Strassburg, 1907.

Ancora
di Giovanni Francesco da Rimini

Quale supplemento agli interessanti articoli intorno a Giovanni Francesco da Rimini, di Corrado Ricci e di altri nella *Rassegna d'Arte*, mi permetto di aggiungere le seguenti note su alcune sue opere, due delle quali fortunatamente poterono essere riprodotte. La prima, che trovasi a Liverpool nella *Walker Art Gallery*, è così caratteristica di questo pittore, da rendere superfluo ogni commento. La seconda, attribuita a Bono da Ferrara, nel Museo Kestner di Annover (n. 18), reca una *Pietà* con donatori. Purtroppo la fotografia è molto meschina, però,

Pietà. — *Giovanni Francesco da Rimini* - Annover, Museo Kestner.

anche così, rende sufficientemente le forme proprie a Francesco perchè, riguardando le riproduzioni degli articoli sopra citati, appaia evidente la somiglianza.

Un altro dipinto, che notai come suo, è una piccola *Crocifissione*, di proprietà del Marchese Massimo Strozzi di Firenze; un altro ancora lo vidi nella Collezione Cook a Richmond. Quest'ultimo — un tondo — rappresenta il Padre Eterno da cui si distacca lo Spirito Santo sotto forma di colomba.

Nello studiare le opere di Francesco da Rimini fui molte volte colpito dalla loro affinità con quelle di Matteo di Giovanni da Siena, sebbene tale affinità si possa difficilmente spiegare attribuendola alla diretta influenza di Matteo. È vero bensì che nel 1459, la più antica data che possiamo citare per Francesco, Matteo, allora già maggiorenne, poteva benissimo aver ultimata la sua prima pala d'altare in Anghiari (cfr. *Rassegna*, aprile, 1905), ma la maggior parte dei suoi lavori datati è di almeno dieci anni posteriore, di un periodo cioè nel quale non abbiamo alcuna traccia dell'attività di Francesco da Rimini. Inoltre, il trittico di Anghiari ci si rivela nel modo più ovvio quale un lavoro immaturo ed incerto, mentre il dipinto di Francesco del 1459, palesa chiaramente l'opera di un artista il di cui stile è già del tutto formato. Converrà dunque, per prudenza, attribuire le rassomiglianze fra i due autori solamente ad uno sviluppo parallelo di derivazioni affini.

Madonna con Bambino e angioli. — *Giovanni Francesco da Rimini*. Liverpool Walker Art Gallery.

Appare invece più verosimile che il nostro artista, essendo stato discepolo di Matteo da Gualdo, pittore in gran parte formato dal Boccatis, abbia in tal modo subito l'influenza dell'altro discepolo del Boccatis, il Bonfigli, alla cui affinità il Ricci ha già alluso.

A questo proposito è interessante di notare che i tre dipinti da me riconosciuti come suoi, nella Galleria di Perugia (n. 36-38, la Madonna coi SS. Francesco e Gerolamo), sono per l'appunto ascritti a Matteo da Gualdo. La presenza di queste pitture a Perugia è una nuova prova della derivazione Umbra del loro autore. Vogliamo sperare che la prossima mostra di Perugia abbia a darci buone fotografie di queste e d'altre opere prima neglette, di modo che i privati possessori e i negozianti di quadri non siano i soli a trarre vantaggio dalla esposizione di lavori fin'ora nell'oscurità e noti soltanto a intraprendenti ricercatori.

MARY LOGAN BERENSON.

ERRATA-CORRIGE

Nel fascicolo n. 3 a pag. 40 e 41 dove sta scritto (illustrazioni) Solaro, Oratorio di Santa Margherita, devesi leggere: Solaro, Oratorio di Santa Caterina.

A pag. 43 invece di William Ranken - William Rankin.

Per la Milano Artistica[1]

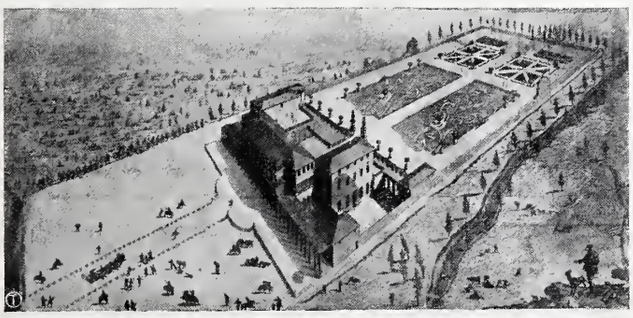
La Simonetta — Ottimismo cosciente — Lavori ferroviarii, piano regolatore, e gli avanzi storico-artistici — Una cattiva abitudine ed un pregiudizio — Gli « sventramenti » ed i ritrovamenti — Per la « vita » dei frammenti d'arte e di storia.

questo un richiamo alla nostra villa suburbana, è il ritornarla nella mente dopo che un silenzio addormentatore va preparando gli animi alla sua facile demolizione. Non intendo, ingenuamente forse, di limitarmi al compito di « fissarne la memoria, innanzi che sparisca per sempre », al quale soddisfecero i benemeriti raccoglitori delle « Reminiscenze di Storia e d'Arte della città e del suburbio di Milano » col darne una veduta accompagnata da cenni illustrativi. Ma è il grido di chi, pur vedendosi dinanzi svanire il sogno e sorgere di lontano la temuta realtà, tenta il mezzo di fiaccarla chiamando a raccolta i suoi pochi ragionamenti e le circostanze nuove che per avventura lo possono soccorrere.

Quindi: speriamo.

Si è affievolita l'eco famosa, ma non è ancor spento nelle fantasie popolari il ricordo della grandezza passata di questa villa. Se ne intrecciarono leggende, e corre di bocca in bocca nel Borgo degli Ortolani, sussurrato in aria di scandaloso mistero, il nome di una Clelia Simonetta. Ovvero l'oste « dell'Eco della Simonetta » vi narrerà verbosamente del ricchissimo inglese, come, dopo aver profuso i suoi tesori per ricostruire con la maggior simiglianza possibile la villa ed i dintorni della Simonetta per ottenerne la famosissima eco, nè questa riuscendo ad evocare, miseramente si uccidesse. Tutto ciò narra il popolo.

Ma le imprese scolpite nel rosato marmo di Candoglia, di che son tagliate le basi delle colonne, nel loggiato del primo piano, dicono della grandezza del Duca



La Simonetta. — *Dal* « Ville di Delizia ossiano palagi Camparecci dello stato di Milano, incisi e stampati da Marcantonio dal Re » *Bolognese-Milano 1726.*

di Guastalla Ferrante Gonzaga che la fece erigere, su disegno di Domenico Quintallodi, verso la metà del XVI secolo là dove un dì era la villa di Gualtiero Bescapè. Ma fra i rozzi tramezzi delle stalle fan capolino, ancor leggiadri, i capitelli scolpiti nel cinquecento e su in alto, verso la campagna, s'aprono ancora, non più allietate di fiori e di canzoni, due loggette che invitano a riguardare la pianura lombarda, sussurreggiando al basso l'acqua lenta del rio: era laggiù un grande giardino, con statue e simboli campestri.

La Simonetta. — Fronte verso l'ingresso.

Aggiungansi i superbi loggiati della fronte principale e la suggestività dello scalone, che è ornato, nella vôlta, di fronde verdi e mature di viti conteste a pergolato; richiamanti il motivo svolto con la genialità di Leonardo in Castello nella Sala delle Asse, e pur adoperato, arricchito della grazia invidiabile di putti, a decorare le lunette e gli spicchi della vôlta di una saletta della Pelucca presso Monza (v. la « Rassegna » del dicembre 1906).

Resta ancora qualche esempio dei soffitti intagliati e delle ricche fascie che vi stan sotto, la maggior parte miseramente coperte alla vista da prosaici soffitti di incannucciato che rendon più basse, e quindi più comodamente proporzionate, le stanze ricavate con tramezze dalle ampie sale. Ed a pian terreno riscuotono l'ammirazione pur degli umili lavandai, che vi hanno le loro stanze, le vôlte a spicchi benissimo combinati e cinquecentescamente decorati da « grottesche ».

***

Che tutto ciò sia per andar distrutto e disperso, io non voglio ritenere. È ottimismo? Sarà; ma è, il mio, ottimismo nutrito dall'amore e dal desiderio e mantenuto in vita pur dalla coscienza che gli sterili rimpianti, le lamentele *a freddo*, le intransigenze malaccorte generate dal feticismo non fanno che peggiorare la buona causa delle nostre memorie d'arte e di storia.

Ma non vorrei che gli avveduti bottegai della specu-

(1) Ricordo, sotto il medesimo titolo: nella « Rassegna » del luglio e dell'agosto 1905, *Antica arte e nuova e la Casa Missaglia — Amore e cultura d'arte milanese — La Chiesa e il Convento di S. Maria Incoronata — Il Refettorio del Convento di S. Maria della Pace*: — nella « Rassegna » del marzo 1906, *L'Oratorio di S. Rocco presso la Simonetta.*

La Simonetta. Un capitello del portico nel cortiletto di destra.

lazione, gli immemori demolitori frettolosi o i novissimi sprezzatori di tutto e di tutti s'approfittassero di sorpresa della bontà di chi, in dati casi — come quello recentissimo della chiesa di S. Giovanni alle Case Rotte (in Milano) — dinanzi a *vere* e *riconosciute* utilità pubbliche sacrificò con cosciente spontaneità e con lealtà la conservazione di questo o di quel monumento.

***

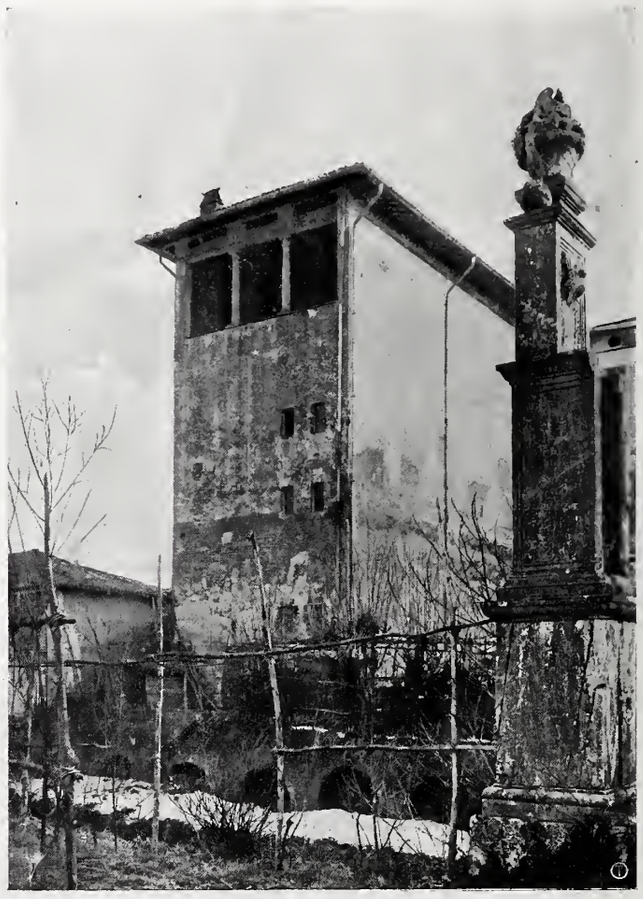
Ai giorni della Simonetta, se non mi inganno, nessun pericolo serio sta per attentare; i disegni ferroviarii, per quel poco che ultimamente trapelò, non progettano lavori che implichino demolizione o diminuzione di questo fabbricato; ed il piano regolatore, che ufficialmente consti essere l'*ultimo*, non lo tange. Ben vorrei precisare queste mie notizie, basate su osservazioni assunte e dati di fatto constatati, con qualche schizzo e documento. Ma ognun sa che, trattandosi di lavori ferroviarii e di piano regolatore, la sicurezza di massima non diventa tale in realtà, e quindi graficamente affermabile, se non al momento in cui il lavoro o il piano stesso si attuano. Non torna quindi inopportuno il voto che il rispetto alla Simonetta, oggi presunto e constatato nelle idee di massima, sia per essere mantenuto all'atto pratico. Al che potrebbe pur contribuire il Municipio di Milano nell'esame dei progetti ferroviarii, che si è riservato per quel che riguarda l'edilizia e la viabilità e lo sviluppo cittadino: o che — e non per la Simonetta soltanto, ma in generale — non possa spettare al Municipio il diritto (e quindi il dovere) di esaminare se non vengano menomate le memorie d'arte e di storia e di proporre, se del caso e con giusto criterio, le opportune modificazioni, così come si è disposti a fare se le ferrovie intralciassero il movimento di un'arteria cittadina?

Ahimè! che quest'ultima è cosa di pubblica utilità, mentre l'arte e la storia non lo son per tutti. Benchè non sarebbe difficile dimostrare anche agli altri che pur l'arte e la storia sono di pubblica utilità: gli uomini veramente di senno lo sanno; per gli altri, inutilmente lo rammenterei; tanto, hanno fatto voto di non credere!

***

Un pericolo rimane: quello dell'abbandono e del deperimento. Certo è mal vezzo codesto di deturpare un antico fabbricato con usi miserrimi, sì da renderlo di parvenza meno attraente e quanto mai antigienico; intanto è tenuto con dispetto da padroni ed inquilini. Appunto, chè per gli uni la parola « antico » od « artistico » suona spese o noie; e per gli altri: le loggie malamente murate, i finestroni ridotti alla meglio di minori proporzioni per evidente utilità, e gli antichi locali tramezzati con ripieghi o rattoppi costituiscono continuo disagio. Ma si tolgano le volgari brutture dei recenti meschini adattamenti e si avranno ampii locali, ben illuminati, aereati, allegri, ed anche la speculazione potrebbe meglio trarne vantaggio!

Qualche altra osservazione aggiungerò, giacchè — come ognuno ha compreso — la Simonetta mi servì d'esempio e d'occasione per alcune considerazioni. È un po' un luogo comune, e non a Milano soltanto, di considerare i monumenti storici ed artistici come un impaccio, un ostacolo al moderno sviluppo edilizio; ma è codesta una fisima, un vero pregiudizio diffuso e coltivato da pochi ai quali manca ogni senso del bello e per i quali nulla è



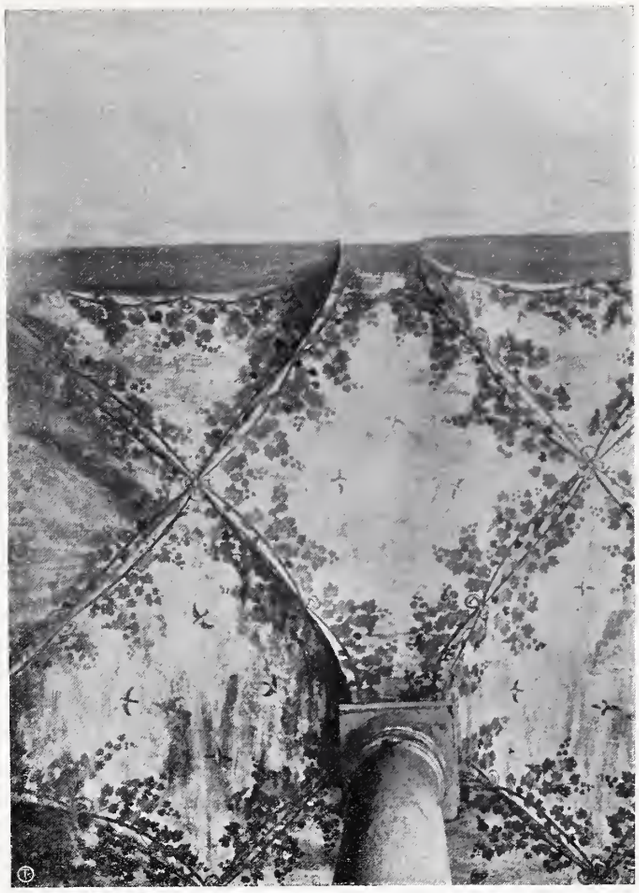
La Simonetta. — Una delle due loggette verso il giardino.

l'azione buona e benefica dell'arte; anche materialmente, interrompendo la monotonia opprimente dei grandi casamenti con qualche macchia pittorica, colorita dal tempo e dai ricordi. Non vogliono però esser riconosciuti tali, e tentano di mostrare tutto il loro amore col proporre e col favorire il trasporto di avanzi — e magari anche di fabbricati interi tanto son generosi! — in Castello. Ah! quel Castello, è per costoro la panacea universale; e credono, così dicendo e facendo, di aver pagato il loro tributo all'arte e alla storia.

***

Le quali, se guardano sospettose i cosidetti sventramenti quando non sono fatti con i dovuti rispetti da una parte, e le necessarie ma oculate transazioni dall' altra, come accennavo, potrebbero dai medesimi trarre vantaggio, se quegli, cui spetta per dovere d'ufficio o d'onorifico incarico, se ne interessasse da vicino. Capitò, e capita, che i proprietarii e gli impresarii di una costruzione nel centro di Milano trovino nei loro escavi avanzi della città romana o medioevale; spontaneamente, o per amichevole consiglio di cittadini d'autorità e di studio, ne fecero dono o deposito al Museo civico in Castello. Ma andarono interamente quei frammenti là dove costituiscono — o dovrebbero costituire — oggetto di ricerche, di avvicinamento e di raffronto? O non piuttosto alcuni, donando qualche mattone ovvero altre quisquilie che non di rado formano il fondo di magazzino delle raccolte, trattengono il bello e il buono dell'escavo, frammenti di trabeazioni romane, anfore, ceramiche medioevali.....? Citazioni queste che, se paion fatte vagamente in generale, non lo sono, potendo avvalorarle con esempii specifici. Lungi però la pretesa di obbligare i proprietarii a donarli o a depositarli in Museo: non solo per l'ovvia ragione che fatta la legge è fatto

La Simonetta. — Fregio in una stanza del primo piano.



La Simonetta. — Decorazione della vôlta sullo scalone.

l'inganno, ma per un' altra che torna a maggior vantaggio dell'arte: è buon segno, è bene che chi trovò l'avanzo storico-artistico se lo tenga caro e lo conservi; può darsi che questo diventi da parte dei privati oggetto d'amore e di studio, meglio che se si trovasse in un museo. E dato il caso che qualcuno lo tenesse per trarne lucro, il primo acquirente potrebbe essere. a giusto patto, il Museo stesso, come per certi casi si fece in realtà.

***

Ma senza che gli interessi legittimi dei proprietarii vengan lesi ed i diritti degli studiosi, non meno legittimi, vengan menomati, occorre che tutti siano tenuti a denunciare qualunque ritrovamento. Epperò è necessario togliere l'idea che ancora molti hanno radicata, che, avvertendo di ciò, abbiano a venirne ai proprietarii ed impresarii noie od obblighi di dono o deposito; è, di conseguenza, necessario che coloro, ai quali spetta di constatare la scoperta fatta, adempiano al mandato con la premura che i lavori per solito di demolizione o d'escavo richiedono; affinchè l'urgenza reale, o simulata tale, non costringa a paventare o ad eludere o a rendere incompleto il loro intervento. Nella bisogna, gli ingegneri ed assistenti dell'Ufficio tecnico municipale e gli stessi costruttori ed architetti e ingegneri direttori dei lavori potrebbero portare aiuto efficace all'Ufficio Regionale, non foss'altro col facilitargli il compito. In Milano, per verità, i buoni esempii non mancano. Così potrà sempre farsi quel che importa

La Simonetta. — Affresco nel cortiletto di destra.

quanto la conservazione del frammento: il rilievo, con opportune indicazioni, della positura relativa al fabbricato ed eventualmente ad altri avanzi scoperti insieme, e rispetto alla topografia della città; il rilievo inoltre, anche col sussidio della fotografia, degli avanzi medesimi. Cose che, in alcuni casi si fanno, lo so bene, nè pretendo d'aver detto una novità; ma si devono fare *sempre*: per tal modo gli avanzi che rimangono presso i privati saranno però sempre noti e presenti ugualmente agli studiosi, e gli altri che vengon raccolti nel Museo non vi staranno sterilmente, ma vivi, per gli studiosi e per tutti, come membra delle quali le opportune tavole grafiche mostrino l'ossatura cui appartennero, a seconda delle prove o reali o supposte dalle indagini.

Allora si potranno utilmente avvicinare e confrontare gli avanzi ivi conservati con altri che vi possono essere ricordati per mezzo di illustrazioni e rilievi; e sarà facilitata quella sintesi utile anche a rendere più comunemente apprezzabili le ricerche analitiche, dai più troppo misconosciute, le quali altro non sono che l'opera paziente di chi rintraccia e mette assieme le tessere disperse, a ricomporre lo smagliante musaico dell'arte nostra.

AMBROGIO ANNONI.

Nota. — Le mie osservazioni, là dove si ricordano i pericoli che potrebbero minacciare la Simonetta, non ho cambiato nè tolto; anzi mantengo di proposito, ora, che, all'ultimo momento, ho inteso dire come questa nostra villa suburbana dovrebbe, demolita, cedere il posto alla Ferrovia « Nord ». Ieri era il povero oratorio di S. Rocco bloccato dai binarii e ridotto nelle migliori condizioni per meritare la distruzione; oggi, la Simonetta, trascurata da anni con voluta noncuranza, vien deprezzata sì che v'ha chi miri ad acquistarla per raderla al suolo. Strano: che sian più cari i terreni che vedo non scarsi all'intorno! Giacchè, con la medesima comodità della Simonetta, sono vicini alle altre opere ferroviarie colle quali la « Nord » vuole forse allacciarsi. Nè sembrino difese inutili le prime e quest'ultime; poichè si tratta di combattere quella ritrosia comoda, quello sprezzo pigro e vigliacchetto che non vuol tenere in conto un ricordo artistico se non ha il pregio di un duomo o di una basilica. Quand'anche, però! Che se fossero abbandonati, la abituale noncuranza renderebbe pur essi candidati alla demolizione, come la Simonetta; come..... forse la Bicocca di Niguarda che nomino qui per farla presente.

A. A.

LA CHIESA DI S. GIORGIO
A MONTEMERANO

Quanti in Italia conosceranno il povero borgo maremmano?

Ai più il suo nome riuscirà del tutto nuovo. Meno fortunato dei suoi compagni d'abbandono, Montemerano non può vantare avanzi di una remota civiltà sepolta che, come Saturnia o come Sovana, richiamino l'attenzione di un archeologo o d'uno scienziato di buona volontà.

Sperduto nella montagna, esso se ne sta appollaiato sopra un colle tufaceo, circondato dai migliori ulivi di tutta la Maremma, e par che voglia ignorare il mondo che l'ignora, guardando indifferente Manciano, da cui dipende amministrativamente, e la pelasga Saturnia dal bel nome italico, alla quale deve forse l'origine.

Ai piedi del suo colle l'Albegna, sul largo letto di ciottoli, bianchi come ossa spolpate, scorre lenta ed accidiosa oggi come quando gli Etruschi abitavano queste contrade; dall'altro lato la strada si svolge serpeggiando, cingendolo di un continuo nastro bianco.

Eppure Montemerano ha una storia. Quando le tenebre del medio evo involgevano molte di quelle che oggi sono grandi città, Montemerano, già colonia romana, era una delle residenze di una celebre famiglia di conti, potenti come re, e ricchi di numerose castella. Nella spartizione originata dal suddividersi della famiglia Aldobrandesca (1272), Montemerano fu assegnato al ramo dei conti di S. Fiora, da cui passò ai signori di Baschi, imparentati per via di donne agli Aldobrandeschi (1325).

Per poco però, chè nel 1382 la lupa senese, bramosa di avvicinarsi al mare a cui anelava e che si scorge dai colli del Mancianese, comperò il castello da Ranieri di Baschi, e per annidarvisi fortemente, nella tema delle continue guerre con vicini e lontani, ne rafforzò le vecchie fortificazioni aldobrandesche (1407).

Senesi sono le sue mura poderose, senesi i sei formidabili torrioni, senesi le porte, senese la rocca di cui si scorgono ancora gli avanzi nella silente piazzetta al centro del paese, e senese era pure quell'alfiere Fausto Grassi, che adornando di belle cornici di pietra le fine-

Montemerano. — Chiesa arcipretale di S. Giorgio. — *Fot. Denci.*

stre della sua casa nella rocca, volle vi si incidesse:

QUESTA È LA CASA DELL'ALFIERE FAUSTO GRASSI
ET AMICI SUOI

Nel 1409 i suoi abitanti guerreggiano per Siena contro Bertoldo Orsini conte di Pitigliano, e se la cavano con tanto onore, che Siena, non facile alla riconoscenza, accorda loro privilegi e promuove Montemerano a vicariato di prima classe. Assediato e preso nel 1455 da Giacomo Piccinino, fu poco dopo ripreso dai senesi, pei quali parteggiò costante, fino all'anno tragico in cui, dopo essersi ferocemente difesa, la lupa senese cadeva prigione dei Medici nel suo ultimo covo di Montalcino (1556).

Ed ha anche uno stemma Montemerano, uno stemma parlante, dove su di un monte cresce saldo l'ulivo e che un bel motto circonda: *Ex silice fortior, ex adipe uberior.*

Umile e sperduto nella montagna è Montemerano, ma all'artista che vi si recasse condotto dal suo vagabondaggio senza meta, esso riserberebbe la grata sorpresa di alcune cose belle, ignote ai più.

La chiesa arcipretale di S. Giorgio consacrata, come insegna una lapide sulla porta archiacuta, dal vescovo di Sovana nel 1430, di povera apparenza, ha ancora nell'interno affreschi che compaiono sotto l'intonaco di cui furono già coperti.

Nel braccio sinistro della croce S. Antonio e S. Lucia fanno capolino da un altare di stucco; poco più lungi si vede l'Arcangelo Raffaele che accompagna Tobia *(Agelus Raphael e Tubia,* vi ha scritto il pittore); e lì presso una iscrizione ci indica l'epoca dei lavori tacendo purtroppo il nome dell'artefice: *Queste figure fece fare Luca e Francesco ..... Nicolò adi 7 de mazo MCCCCLXXXXI.*

Dietro l'altar maggiore il presbiterio presenta dappertutto tracce d'affreschi, meno nella parete di sinistra ancora per intero occultata dallo scialbo. Nella parete di fondo, lateralmente alla finestra oggi otturata e sostituita con due aperture quadrate, simmetriche a quelle della facciata, si scorgono in discreta condizione una Madonna in trono e l'adorazione dei pastori; nell'altra parete, assai meglio conservata, è raffigurata l'adorazione dei Magi e più sotto, presso l'arco che divide l'abside dalla navata, si intravede un'altra Madonna col Putto; la volta infine dovrebbe mostrarci nei quattro spicchi gli Evangelisti.

L' Assunta - Sano di Pietro? - *Montemerano - Chiesa di S. Giorgio.*
Fot. Adriani.

Il rimanente della chiesa non ci presenta nessun altro dipinto a fresco. Forse qualche avanzo si potrà ancora trovare rimovendo gli altari di stucco perchè è da supporre che un tempo essi coprissero tutte le pareti, come sembra voglia dimostrare quello coll'aratura della terra scoperto presso la cantoria dell'organo.

Chi sarà il girovago pittore che frescava le povere chiese della Maremma? Egli non è indegno di memoria, le sue composizioni di Montemerano non mancando di una certa grandiosità. Nella *Madonna in trono* vi è un gran lusso di decorazione e di fregi, pei quali egli non ha certo potuto trovare modelli in tutta la Maremma, ove l'architettura della rinascenza è scarsamente rappresentata; il Presepio ci mostra dei particolari episodici, angioli e pastori che si affacciano alla porta ed alle finestre della capanna, che ci ricordano modelli fiorentini; *l'Adorazione dei Magi,* che è la composizione meglio ordinata e con un buon movimento nelle figure, ci fa l'impressione di cosa già vista altrove. Certamente l'umile artefice che si ritirò nella patria Maremma vinto

Montemerano - *Fot. Adriani.*

dalla concorrenza di artisti più abili di lui, ha studiato Siena o a Firenze, chè, se la composizione delle sue pitture richiama al nostro spirito quelle dei fiorentini suoi contemporanei, egli nelle figure, invero un po' sgraziate, si dimostra senese. Là dove invece, dimenticando i modelli convenzionali, si lascia andare ad uno studio più diretto del vero, nell'aratura della terra per esempio, in cui aggioga all'aratro due bovi faticosamente incedenti sotto il pungolo del contadino, egli scrive forse la sua pagina più schietta e più personale.

Con ogni probabilità poi l'autore degli affreschi di Montemerano è quello stesso che dipinse a Sovana nella chiesa di S. Maria. Lo stile ed il carattere delle diciture ce lo fa credere, le date (1508-1517? pei due affreschi di Sovana) non contradicono la nostra supposizione, ma sopratutto un particolare curioso ed abbastanza strano che si ripete nella Madonna di Montemerano, quanto in quella di Sovana, conferma quasi all'evidenza la nostra affermazione. Entrambi i putti infatti, quello di Sovana che riposa succhiandosi un ditino, come quello di Montemerano che giuocherella con una rondine, portano al collo un vezzo di coralli da cui pende uno di quei cornetti, talismano infallibile contro la iettatura per i napoletani.

L'Assunzione della Vergine - Montemerano - *Chiesa di S. Giorgio.* - *Fot. Adriani.*

Esaminati così gli affreschi proseguiamo ad osservare le altre opere d'arte che nobilitano la modesta chiesetta maremmana.

Cominciamo da una tavola che ad ogni nostra gita ritroviamo in un posto differente. Da una parete passò in sacrestia e da questa nel coro; purchè i frequenti vagabondaggi non la portino un giorno a sua insaputa nella bottega di un rigattiere!

È una povera tavola a tempera (m. 0,80 per 1.00) che, per quanto fino ad oggi attribuita, non so con quale criterio, a Bernardino Fungai, non la pretende certo a capolavoro e non lo potrebbe proprio, tanto fu massacrata ed alterata nel colore e nel disegno da un barbaro mediocrissimo ridipintore. Rappresenta l'Assunta in un nimbo di cherubini, coloriti di rosso e di bistro, che, accompagnata da sei angioli suonatori, sale al cielo, dove il Redentore, colle braccia aperte ad accoglierla, l'attende circondata dai profeti maggiori.

Se non fosse, più che audace, temerario azzardare una ipotesi qualunque circa il suo autore, dato lo stato deplorevole in cui si trova e che altera perfino la forma dell'originale, vorremmo dire che sotto l'attuale orribile ridipintura si cela un'opera di Sano di Pietro. La somiglianza nella composizione generale e nelle mosse degli angioli che si palesa nel confronto di questa con altre Assunzioni certamente sue o a lui attribuite con molto fondamento, e sopratutto il viso di un angiolo scampato quasi per miracolo ad un totale travisamento e che da un angolo della tavola sembra tutta illuminarla con un ricordo della sua grazia primitiva, potrebbero però scusare almeno in parte l'audace attribuzione.

Si direbbe anche che questa tavola abbia esercitata una influenza sull'ignoto scultore senese, non certo mediocre, che ha scolpito il bel dossale ligneo e policromo; il gioiello di Montemerano.

Anche in esso, in una mandorla dorata che quattro angioli sostengono, e altri due accompagnano suonando, la Vergine assurge verso il divin Figliuolo, che, benedicente, occupa la parte superiore del quadro, circondato da sei profeti. In basso, accanto al sepolcro vuoto in cui fioriscono le rose, S. Tommaso, pieno di meraviglia e di de-

vozione, assiste al miracolo (1). Oggi i colori dei visi e delle vesti sono quasi perduti, gli ori appannati, il minio con cui furono ridipinti i volti degli angioli s'è annerito, pure nel suo complesso l'opera è tale da suscitare l'ammirazione e la commozione di chi la contempli, malgrado i difetti non lievi, malgrado le sproporzioni del disegno, la nessuna grazia nelle movenze degli angioli.

Ma in compenso la figura del Cristo è così nobile, così squisita di fattura e di sentimento, così perfetta, sia considerata in rapporto alle altre del dossale, sia considerata in sè stessa, da far dimenticare ogni altra imperfezione.

E quanta soavità spira ancor oggi dal viso leggiadro di quella Madonna, che se ricorda molto il tipo di una bimba senese, è però trasmutata da tanto pietoso raccoglimento, da tanta fede sincera, da una grazia così pura!

Anche per questo lavoro ci sembra oltremodo difficile far nomi. Segnalata la possibile influenza dell'Angelico senese nella composizione generale dell'opera, ci limitiamo perciò ad accennare che il viso della Madonna, molto tondo, cogli occhi assai distanti, separati come sono dalla larga canna del naso, e colla bocca un po' cadente verso gli angoli, ci ricorda lontanamente quello delle Madonne del Vecchietta, il quale, come sappiamo, iniziò la sua carriera artistica intagliando e dipingendo statue di legno.

Ma l'opera più importante della chiesa di S. Giorgio è senza dubbio il polittico attribuito a Sano di Pietro, e che noi possiamo confermare essere di sua mano, essendo riusciti a leggerne la firma e la data, benchè appena decifrabili.

Un tempo esso era nel coro, oggi è ricoverato in sacrestia. Ma nel trasloco, dovendo passare per una porta assai stretta, fu sfasciato e ridotto in uno stato deplorevole, così che riesce inconcepibile come mai nessuna delle sue parti abbia preso il volo per ignoti lidi.

Si compone di cinque scompartimenti: quello centrale occupato dalla Vergine col Figlio, i laterali da S. Giorgio e S. Pietro a destra, da S. Lorenzo e S. Antonio di Padova a sinistra; sopra di essi, in cinque tondi, si vedono a mezza figura: S. Francesco che riceve le stimmate, fiancheggiato dall'Angelo e dalla Nunziata e da due santi: S. Antonio e S. Bernardino; più sopra ancora le cinque cuspidi sono occupate: quella centrale dal Redentore, quelle a destra dai santi Ambrogio e Michele, le altre a sinistra da S. Paolo e da S. Agostino. Completa il dipinto un giardino con nove tondi nei quali, a mezze figure, sono rappresentati: l'Ecce Homo tra l'Addolorata e S. Giovanni al centro, S. Lodovico e S. Elisabetta, S. Bartolomeo a destra, S. Barnaba tra due santi vescovi a sinistra.

Il dipinto (2,23 per 2,05) è a tempera su tavola, assai ben conservato e, malgrado le sue vicissitudini, esente da ritocchi e da restauri. Esso presenta tutti i pregi e tutti i difetti del suo autore, del quale appena decifrabile si legge la firma incompleta sulla cornice: *Sano Petri* ..... *sen . i* ..... *MCCCCLVIII.* Una ricca cornice gotica con colonnine e pilastri dorati univa e chiudeva i diversi scompartimenti: oggi essa è assai in cattivo stato, ma con poca spesa si potrebbe rimettere in buon essere.

Tra le cose minori, ma non certo men belle, si possono ancora notare un tabernacolo di legno scolpito e dorato con sei scompartimenti: uno occupato dall'usciolino, i laterali da due angioli adoranti, l'Assunta tra S. Giorgio e S. Lorenzo negli altri tre, ed un piviale con cappuccio, nel quale è ricamata l'Adorazione del Bambino e due angioli genuflussi.

Tutte queste opere d'arte, in cui l'immagine dell'Assunta ritorna tanto frequente, potrebbero provenire dall'antica chiesa di Montemerano, intitolata a Maria Assunta, e che oggi è trasformata in teatro, conservando però il campanile, trasmutato in torre comunale, al quale S. Giorgio ricorre in mancanza d'uno proprio.

Com'era ricca d'artisti l'Italia nel suo secolo d'oro se un povero villaggio maremmano può vantare tante bellezze!

Com'era ricca la chiesa di S. Giorgio se un suo parroco potè per economia fare un uscio d'una Madonna trecentesca!

Questa disgraziatissima tavola, che ci pare risenta della maniera di Bartolo di Fredi, serviva in origine di sportello destro ad un grande tabernacolo, di cui non rimane altro avanzo all'infuori di questa Nunziata dipinta a tempera nella faccia interna dello sportello stesso.

Un parroco vandalico e beota, ammirando la solidità della bella tavola ben stagionata, più del suo valore artistico, la fece intelaiare ed arpionare per adattarla come uscio ad un solaio, non prima però di aver completato il sacrilegio facendovi aprire la più tonda e comoda gattaiola che si possa immaginare.

E porta di solaio rimase fino a quando un altro parroco meno iconoclasta del predecessore la tolse dal modestissimo ufficio per rilegarla nel ripostiglio degli oggetti inutili dove si trova ancora attualmente, molto sciupata, ma, unica fortuna fra tante vicissitudini esente da restauri.

Lungi dall'angiolo che le annunziava il grande evento, ma memore della devozione colla quale la ritrasse il religioso pittore senese, l'esile Madonna dallo sguardo pudicamente schivo continua ancora nel suo gesto di umile e rassegnata mansuetudine, sperando forse che un giorno le annuncino sorte migliore.

Ma quanti in Italia conoscono anche solo di nome il povero borgo sperduto nella montagna maremmana?

C. A. Nicolosi.

(1) Quest'opera egregia (m. 1.30 per 1.80) orna oggi uno degli altari laterali della chiesa di S. Giorgio.

Parigi — Un buon esempio.

Nel « Bollettino dell'Arte antica e moderna » che stampasi a Parigi e forma un supplemento della Rivista omonima, *François Monod* invita i Musei di Francia a seguire l'esempio della Pinacoteca di Brera creando, se già non lo posseggono, un Archivio fotografico come quello fondatovi da Corrado Ricci e che va sempre aumentando. A tal proposito rammentiamo come lo scorso anno abbiamo incontrato una distinta scrittrice d'arte mandata in Europa da uno dei principali Musei d'America espressamente per acquistare fotografie dei quadri italiani, esposti nelle Gallerie del nostro Continente e come per questo fine essa disponesse di una somma ben maggiore di quella di cui dispone o meglio disporrà un giorno Brera per comperare quadri!

Messa Votiva - Affresco in San Michele di Monza.

Il grandioso dipinto di una Messa votiva

nella chiesa di San Michele di Monza

TUTTI gli autori che scrissero intorno a Monza, e il Frisi prima d'ogni altro, ebbero ad occuparsi di un grandioso affresco che scorgesi a mano manca, entrando dalla porta maggiore, nella chiesa di S. Michele di Monza, e rappresenta una messa solenne cui assistono numerosi personaggi e fra di essi il Redentore colla madre sua e i quattro apostoli, nonchè le persone della reale famiglia longobarda ai tempi della regina Teodolinda.

Circa il significato di questa pittura nessuno però aveva fin qui colto nel segno, giacchè il Frisi propendeva a credere che, nella celebrazione di quella messa, in cui trovava degna d'osservazione la forma stessa dell'altare, l'essere l'officiante, in candidi abiti, rivolto al popolo, e il calice senza patena, si alludesse alla consacrazione della basilica di San Michele al monte Gargano, e lo Zerbi si limitava a veder rappresentata una messa solenne nel giorno di Natale, unicamente in vista della circostanza che il diacono sta per intonare il Vangelo di San Giovanni *In principio erat Verbum*.

Ora, nessun accenno nel dipinto, senza sfondo di paesaggio, al monte Gargano, e troppo generica l'indicazione dello Zerbi, cosicchè, prendendosi recentemente in esame quella pittura, si ravvisò l'importanza sua archeologica nel vedervisi riprodotta una di quelle messe votive medievali che avevano in passato tanto credito e rinomanza, e di cui dopo il Concilio di Trento s'è quasi perduta la memoria.

E venendo innanzi tutto ad un breve esame del dipinto in questione, posto, come s'è detto, a circa due metri d'altezza nella parete settentrionale di sinistra della vetusta chiesuola di San Michele in Monza, è desso delle ragguardevoli dimensioni di metri 7,50 di lunghezza per un'altezza di metri 1,75, e vi sono raffigurate 22 persone, compresovi l'oblatore inginocchiato in basso a destra.

Per maggior intelligenza della complessa composizione, ponno distinguersi nella pittura tre gruppi separati.

Il primo è composto di cinque figure intente alla celebrazione di una messa solenne cantata da un sacerdote vestito con abiti bianchi che celebra rivolto verso il popolo secondo il costume antico, e di contro a lui sta un diacono che recita o canta il Vangelo il cui testo vedesi poggiato su un vicino leggio. Dietro a lui, sotto le spoglie di chierici e portanti ciascuno una candela, scorgonsi due angeli, del primo dei quali verso i riguardanti distinguonsi chiaramente le ali. D'un terzo angelo o chierico che sia non riesce visibile che la testa.

Il secondo gruppo consta di ben nove persone, otto santi e Monsignor arciprete di Monza che incensa col turibolo, figura quest'ultima oggidì scrostata in parte ma chiaramente delineabile alcuni anni or sono. Gli otto santi sono, San Giovanni Battista, patrono di Monza, il Redentore, avente i santi Pietro e Paolo ai lati, il detto arciprete in mezzo, e poscia i quattro evangelisti, di cui quello vicino al prelato anzidetto fu ricoperto con un fondo nero da un imbianchino che non s'accorse della testa benchè circondata dall'aureola dorata come tutte le figure di questo affresco.

Il terzo si compone di sette figure, di cui sei appartenenti alla reale famiglia longobarda: rappresenta la settima San Michele protettore dei Longobardi, in unione a San Giovanni Battista ed a San Pietro. La prima figura di questo terzo gruppo è la pia regina Teodolinda, poi Re Agilulfo, suo marito convertito al cattolicismo, poi una donna tutta coperta di un manto scuro, ma a collo scoperto, la quale accenna a San Michele, alla regina ed al re, posto dietro ad essa, e sarebbe da ravvisarsi in essa la madre medesima del Redentore, venuta col figlio e cogli apostoli ad assistere a quella pia cerimonia.

Maria intercede per la reale famiglia verso l'arcangelo San Michele additando coll'indice della mano destra la regina Teodolinda ed il re Agilulfo, con barba e diadema, e dietro a lui la figlia Gundeberga colle mani al seno conserte e per ultimo il principe Adaloaldo.

In questo gruppo, l'unica persona che non guarda San Michele è una giovane donna che potrebbe tenersi una dama di corte od una rappresentante del popolo, e si tiene essa volta verso la Madonna e par le sorrida per riconoscenza dell'ottenuta protezione della stessa verso la real famiglia da parte di San Michele che, in atto benevolo, accoglie quella presentazione.

Siffatta interpretazione di questo terzo gruppo, messa innanzi per primo dal compianto ing. Quirici, appare in realtà più fondata dell'altra che ravvisava in quei personaggi la regina Teodolinda col figlio Adaloaldo e tre giovani donne reputate dal volgo come le figlie stesse di Teodolinda, mentre Paolo Diacono, Fredegario ed altri storici longobardi non assegnano a detta regina che una sola figlia detta Gundeberga, la quale andò poi sposa ad Arioaldo e morto Agilulfo nel 615 gli succedette nel regno, sposando in seconde nozze re Rotari, l'autore del celebre editto delle leggi longobarde.

Ora, da questa completa composizione appare evidente la voluta riproduzione di una di quelle antiche messe votive, originatesi in seguito ad una diceria diffusasi nel VI secolo a mezzo dell'Apocalisse di Paolo, ricordata da Prudenzio nei suoi inni e rincalzata da una leggenda di San Pier Damiani riferentesi alla palude di Pozzuoli. Prestavasi a convalidare quella pia credenza delle Messe solenni a pro dei defunti, con intervento spirituale ed anche effettivo, come nel dipinto in questione, del Redentore, della Vergine e di santi diversi, la preghiera dell'Offertorio dei morti che a San Michele per l'appunto, cui era dedicata la chiesuola di Monza di cui discorriamo, attribuiva la special missione di santo *psicagogo*, destinato cioè a guidar le anime oltre la tomba.

Di questa Messa votiva divenne sì diffuso il culto nell'alto medio evo, che ogni giorno della settimana aveva speciali santi e solennità da invocarsi, con cerimoniale minuto e serupoloso e funzioni religiose che duravano, come alla Badia di Hildesheim fino dal XIII secolo, più ore, ritenendosi da troppo zelanti canonisti, secondo quanto fu osservato ultimamente dal Franz nel suo libro sulla Messa e ricordato nella *Scuola cattolica* del febbraio 1906, che quando anche il Verbo divino non si fosse incarnato nella Vergine, ciò sarebbe avvenuto in virtù soltanto dell'importanza massima di queste messe votive, di cui era detta *aurea* quella per l'appunto con speciale evocazione di Maria.

Ora, è appunto una di tali messe che l'artista riprodusse con ingenna evidenza nel dipinto di San Michele di Monza, colla visibile assistenza del divino Redentore, di santi ed apostoli e in ispecial modo della Vergine che presenta a San Michele la reale famiglia longobarda, nè conosciamo altra pittura, che meglio di questa tramandi ai posteri il ricordo di quella medievale istituzione.

Sconfessata essa da Nicola Cusano, vescovo di Bressanone nel Sinodo del 1455 per gli abusi ingeneratisi nella chiesa da siffatte pompose cerimonie, con ripetizione spesso di vantati miracoli e prodigi, vennero quelle sconvenienti amplificazioni di rito a cessare colle prescrizioni in ispecial modo del Concilio di Trento, ed è forse per lo speciale culto in Monza a San Michele e il vivo ricordo ivi esistente della regina Teodolinda e della sua famiglia, che il dipinto più sopra descritto, di cui offriamo una riproduzione (1), potè essere conservato anche dopo le visite pastorali di San Carlo e del cardinale Federico Borromeo, rimanendo quasi l'unico che riproduca graficamente una solenne Messa aurea.

All'introduzione di quel soggetto nella chiesuola monzese porgeva adito la circostanza che titolare di essa fosse San Michele cui era delegata più specialmente la tutela dei defunti e in onore del quale e dei nove cori degli angeli era dedicata la messa votiva del lunedì, prorogando così di un giorno la sosta e requie dalle pene d'oltretomba che, col miracolo di Pozzuoli, ritenevasi limitata alla sola domenica.

Vi è raffigurato nel dipinto anche San Giovanni Battista cui, con eguali intenti, era dedicata la messa votiva del martedì, e che aveva in Monza onorifico culto nella basilica maggiore sì da far assistere anche monsignor arciprete della cattedrale a quella messa, che per l'intervento d'assai maggior rilevanza del Cristo stesso e di Maria Vergine, assume per sè l'importanza di una vera e propria Messa aurea, a somiglianza di quella d'Hildesheim del sabato.

Aggiungasi a ciò che la chiesuola di San Michele, di remota origine, e in cui vuolsi sia stato incoronato nel 1128, Corrado principe di Svevia, fu dal 1269 officiata dal secondo ordine degli Umiliati ed è noto come siffatte regolari istituzioni amassero dar lustro alle loro chiese anche con riti proprii e speciali da cui si asteneva in genere il clero diocesano.

A questa Congregazione professante la regola di San Benedetto e che usava per l'appunto di candidi abiti si appalesano addetti infatti il monaco celebrante il divino sacrificio e il vicino acolito, mentre la persona ginocchioni in basso, che nulla ha di claustrale nell'abito, parrebbe essere il rappresentante del popolo assistente se non meglio l'ordinatore dell'affresco.

Sotto il rispetto artistico, la pittura fu giudicata del Frisi del XIII e da altri del XIV secolo; ma, esaminandola con attenzione, nè ravvisandosi in essa i caratteri dell'arte arcaica pregiottesca, e neppure riflesso alcuno dalle imitazioni in Lombardia del caposcuola Giotto, quali ravvisiamo a Mocchirolo e Viboldone, sarebbesi indotti a portare l'apparizione di quel dipinto assai più a noi vicino e così alla fine del XIV secolo, se non piuttosto ai primi anni del XV.

Per quest'ultima data starebbe il fatto della particolare importanza che ebbe per la corporazione degli Umiliati, officianti in San Michele di Monza e conosciuta col titolo di Prepositura o Casa d'Ognissanti, l'ammissione nel 1404 della Casa di San Salvatore in vicinanza del soppresso monastero di San Martino, dopo che già sei anni prima le era stata aggregata la Comunità dello stesso ordine in terra di Lissone.

Si trattava dunque di avvenimento di qualche considerazione per gli Umiliati di Ognissanti di Monza, ed in

(1) La riproduzione fotografica fu eseguita ed offerta dal compianto ing. Carlo Quirici di Monza, appassionato studioso ed ammiratore delle cose d'arte della città sua.

mancanza di altre più precise notizie, possiamo ritenere che, allo scopo di commemorare per l'appunto quelle unioni che accrescevano il lustro della Congregazione, si fosse pensato dai monaci stessi o da qualche fautore delle loro istituzioni di mettere in evidenza la singolare divozione di una Messa aurea votiva a suffragio delle anime dei defunti con intervento degli angeli e di San Michele non solo, che davano il titolo a quelle Messe, ma altresì del Redentore cogli apostoli e della divina madre sua, posta quest'ultima in mezzo alle persone, tanto venerate in Monza, della benefica famiglia dei re Longobardi ai tempi della regina Teodolinda.

Ed ora, dopo questi brevi cenni illustrativi, é a desiderarsi che, non foss'altro che per questo solo dipinto, la vetusta chiesa di San Michele di Monza, non vada del tutto sacrificata negli ingrandimenti edilizii della città, cosicchè questo non comune affresco della Messa votiva possa essere decorosamente conservato e fatto oggetto altresì dalle persone competenti di più esteso ed esauriente studio ed esame. DIEGO SANT'AMBROGIO.

A proposito dell'esodo degli oggetti d'arte

In questi ultimi tempi la notizia della vendita dei quadri del Van Dyck a Genova ha procurato ai giornali quotidiani numerose corrispondenze di persone denuncianti al Paese e al Governo altri esodi probabili, o soltanto possibili. Così, come riportiamo in Cronaca, scrivono da Ferrara di una visita non disinteressata del Conte Avogli Trotti, noto antiquario stabilito a Parigi, ad una piccola galleria locale, così troviamo nella *Nazione* una lunga corrispondenza in cui si deplora la scomparsa da Pistoia di alcuni oggetti d'arte e si prevede la partenza di parecchi altri. Questo geloso amore pel patrimonio artistico che si manifesta nei piccoli e nei grandi centri, anzi più nei primi che nei secondi, è certamente lodevole e confortante, ma però noi vorremmo che anche in ciò non si esagerasse e non si chiedessero all'Autorità misure draconiane le quali, anzichè giovare, finirebbero col nuocere alla causa troppo validamente patrocinata. Vorremmo cioè che si distinguesse bene tra le cose di tale interesse storico od artistico, che la loro perdita cagionerebbe un vero danno al Paese, da quelle invece meno importanti, anche se non sprovviste di valore. Chechè si faccia, queste ultime ci sembrano destinate a lasciarci per altre contrade più ricche delle nostre, ed anzi quanto più severe saranno le misure escogitate per trattenerle tanto più numerose si faranno la frodi per ingannare la legge. Ad esempio, se Ferrara perderà qualche dipinto del Dosso e di scuola locale, o Pistoia un camino cinquecentesco e la portantina di un papa, il male non sarà grandissimo. Senza pretendere cose impossibili, e cioè: dal Governo che ricompri ogni cosa, dai privati, molte volte nelle strettezze, che diano prova di eroismo rifiutando cospicue offerte, chiediamo il giusto, l'onesto.

L'elenco degli oggetti di sommo pregio venga redatto con maggior cura ed esattezza, osservi il ministro la legge che gli impone di stanziare nel suo bilancio le somme necessarie per gli acquisti artistici, proceda finalmente all'inventario dei cimelii appartenenti ai corpi morali e ne sorvegli la buona conservazione con ripetute e repentine visite. Con quale diritto l'Autorità può pretendere dai privati sacrifici per la conservazione del patrimonio artistico quando essa per la prima dà l'esempio di non saperlo o non volerlo tutelare, lasciando che il tempo e la incuria mandino in rovina tanti tesori che un prudente ristauro potrebbe salvare?

L'Italia è ricca di monumenti e di opere magnifiche mi si dirà ma povera di denaro, e allora risponderò io perchè far tanto baccano se qualcuna di quelle va in paesi ove sarà più apprezzata, meglio tenuta e servirà non solo al godimento ma all'istruzione di razze nuove, avide di imparare il verbo della bellezza?

Del resto, notate la contraddizione: mentre da noi si grida contro gli italiani che vendono e i forestieri che comprano, si fa di tutto per render facili questi mercati; ogni anno or quà or là si rinnovellano le fatali mostre di arte antica, dove gli incettatori accorrono a frotte, ben lieti di trovare riunito in un sol luogo tanta preda. E se questa preda cada nelle reti tese con abilità e paziente sagacia lo dicano le esposizioni di Pistoia, di Siena, di Macerata.... lo dirà fra breve quella di Perugia.

GUIDO CAGNOLA.

Bibliografia

= **Paul Arbelet** — *Comment Stendhal écrivit son histoire de la peinture en Italie.* Paris, Imprimerie du Mercure de France, 1906.

Già nel XVIII secolo la larga parte fatta da scrittori quali il Montesquieu ed il presidente de Brosses, nelle loro relazioni di viaggi compiuti in Italia, alla descrizione delle opere d'arte, aveva posto in luce l'acutezza e la singolarità delle osservazioni estetiche di quei chiari francesi piuttosto che una soda cultura artistica. Al principio del secolo seguente il Beyle, pubblicando la sua *Histoire de la peinture en Italie,* nel 1817, colle semplici iniziali M. B. A. A., fece opera ancor più tipicamente soggettiva. Egli si propose infatti di redigere una sorta di guida fatta da lui stesso e che gli evitasse la noia di veder annebbiate le sue impressioni da giudizi altrui. Noi ricerchiamo appunto tuttora il vecchio libro dello Stendhal per sapere cosa egli pensasse e sentisse di fronte ai capilavori dell'arte italiana. L'Arbelet, profondo conoscitore della misteriosa biografia Stendhaliana, intiepidisce un poco il nostro interesse, con queste rivelazioni documentate. Ci mostra quanta parte del libro derivi dalla lettura del Lanzi notissima opera pubblicata nel 1810. Nell'11 Beyle ideò il nuovo lavoro in un momento di sconforto amoroso, un po' per capriccio, un po' a scopo di distrazione, perdette una parte del manoscritto nella ritirata di Russia e si decise alla pubblicazione a scopo di lucro. È questa la storia non troppo edificante del celebre libro che l'Arbelet ci racconta in base a testimonianze irrefragabili, tratte in gran parte dagli stessi appunti inediti dello Stendhal e che vale la pena di leggere, perchè è molto piacevole. G. GALLAVRESI.

La casa editrice A. Reber di Palermo ha pubblicato: *Il Cicerone per la Sicilia,* una guida dei monumenti e luoghi pittorici dell'Isola, per cura dell'Associazione siciliana pel bene economico. Il Dottor Mauceri ne ha scritto l'introduzione storico-artistica con quella competenza che gli è propria. S. Agata l'itinerario: carte, piante, illustrazioni numerose corredano il volume che speriamo ottenga il favore del pubblico viaggiante poichè in verità faceva poco onore agli Italiani che il loro paese fosse descritto solo da forestieri come il Baedeker, il Murray, il Baurcdkrt.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE. - MONETTI ANDREA, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Continuazione della Bibliografia.

= *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, con 90 illust. e 2 tavole colorate. Milano, Allegretti, 1907.

E' un utile scritto che viene opportuno dopo il recente riordinamento delle collezioni dell'Ambrosiana, e le numerose e belle illustrazioni che l'accompagnano ne fanno un'attrattiva di più. Comprende la storia della biblioteca, della Pinacoteca, del Museo Settala e la descrizione sommaria delle singole collezioni in modo da supplire alla mancanza d'un catalogo descrittivo e illustrativo. E' redatto con diligenza e con acume anche se in certe attribuzioni — come pei due noti ritratti qui dati a Leonardo — non tutti i critici si troveranno d'accordo col dotto compilatore, specialmente dopo i recenti autorevoli dubbi mossi in proposito.

Giacomo Boni alterna la sua preziosa attività d'archeologo e d'indagatore in quella superba pagina della storia ch'è il Foro Romano, che a lui riserbò tante sorprendenti scoperte, con vivaci e geniali scritti di polemica o d'illustrazione di qualche importante problema archeologico.

La *Nuova Antologia*, che pubblicò già in passato tanti suoi scritti ispirati sempre al più grande amore per la causa dell'arte, dava alle luce da ultimo (1 novembre 1906) un geniale scritto, *Leggende*, che interessa da vicino anche gli studiosi dell'arte del rinascimento. La leggenda di Traiano, che rese giustizia alla vedova alla quale avevano ucciso un suo figliuolo, è dal Boni acutamente illustrata attraverso le numerose riproduzioni nei bassorilievi, nei dipinti medioevali e del Rinascimento, negli arazzi, nelle incisioni, nei disegni. Altre rappresentazioni potranno aggiungersi a quelle: ma lo studio del Boni ha messe buone basi a un possibile lavoro completo per chi, senza le gravi occupazioni del Boni, volesse *ex professo* dedicarvisi.

Diego Sant'Ambrogio, sempre attivissimo illustratore di soggetti riferentesi all'arte e alla storia lombarda, pubblica nel *Politecnico* due importanti studi su l'*Arca campionese Pusterla a S. Maria in Castello di Tradate* e *Nuove notizie Archeologiche intorno alla Basilica di S. Ambrogio*. Il primo studio richiama l'attenzione sopra un importante monumento, sconosciuto agli studiosi dell'arte perchè racchiuso in un oratorio privato già dei Pusterla in Tradate, in parte nascosto da un ciborio inamovibile e che, dalla riproduzione che l'A. ne dà, si presenta ricco di figure e di decorazioni del XIV secolo. Il secondo studio ricorda che le colonne e i capitelli bramanteschi nel cortile della sede della Patriottica in via G. Verdi a Milano derivano dalla canonica di S. Ambrogio, basandosi sulla somiglianza con gli altri capitelli rimasti sul pòsto nella canonica, e su richiami documentati. Passa poi a illustrare un marmo pervenuto dalla stessa Basilica e oggi nella villa Castelbarco di Monastirolo presso Vaprio d'Adda, con un bassorilievo che presenta una figura in abito monacale, un *Ariberto di Pasiliano* di cui l'A. dà notizie e che appartenne al secolo XII. Da ultimo, come terzo contributo, raffronta l'organismo planimetrico della basilica di S. Ambrogio con quello della chiesa benedettina di Santa Maria di Laach, nella Prussia renana, mostrandone l'affinità come nuovo materiale di indagine pel dibattuto e tutt'altro che risolto quesito dell'epoca della basilica ambrosiana.

Della serie *Les maîtres de l'Art* (Paris. Librairie de l'art ancien et moderne) è uscito ora un nuovo volume, *Raphael*, dovuto a **Louis Gillet** che alle precedenti sul grande maestro aggiunge una nuova opera di volgarizzazione e di osservazioni personali in cui l'attività dell'artista è seguita passo passo in base alle molte opere già pubblicate. La nuova biografia di Raffaello accrescerà la serie di pubblicazioni sul grande maestro pubblicate in Francia dopo le opere del Passavant, del Gruyer, del Müntz. Il volume servirà per la divulgazione, e, anche per merito delle buone incisioni che lo accompagnano, otterrà lo scopo voluto dall'editore. Una diligente tavola cronologica, in cui accanto agli avvenimenti e alle varie dimore del maestro sono poste le sue opere progressivamente, potrà esser consultata utilmente anche dagli studiosi. F. M. V.

= *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.* Fasc. II. **G. Boni** — *Zona monumentale* — **De Scano**: *Notizie d'arte sarda.*

L'A. parla di alcune interessanti chiese di Sardegna, quale quella di S. Gavino a Porto Torres (XI sec.) testè restaurata e di oggetti d'arte nel duomo di Cagliari. — **F. Hermannin**: *Un volume di disegni di P. Leone Ghezzi.* Questo artista che visse a Roma nel settecento lasciò fra gli altri un libro di caricature acquistato dal Gabinetto delle stampe di Roma e che l'A. dello scritto passa brevemente in rassegna. — **Carlo Gamba**: *Nuovi acquisti di dipinti veneti nella Galleria degli Uffizi.* Apprendiamo con piacere che per questa Pinacoteca furono acquistati il S. Lodovico da Tolosa di B. Vivarini, già nella raccolta Santini di Ferrara, quindi una S. Famiglia attribuita al Cariani, due bei paesaggi del Guardi, del Bellotti e una tela di S. Ricci. — **Antonio Salinas**: *L'Annunziata di Antonello da Messina lasciata al R. Museo di Palermo.* Senza pronunciarsi se la tavola pervenuta al Museo dagli eredi di Mons. Di Giovanni sia proprio di Antonello, il Salinas la illustra riferendole opinioni emesse in proposito dal Brunelli e dall'Allmayer.

Burlington-Magazine, Febbraio. Al pubblico italiano riusciranno di speciale interesse due articoli che trattano appunto di pittura nostrana. Il primo di **A. Edith Hewett** ci presenta un ritratto inedito di Ambrogio De Predis, appartenente a Lord Roden e rappresentante, secondo l'A., Lucrezia Crivelli. Le argomentazioni della scrittrice sono certo assai sottili ed ingegnose, anche se non molto convincenti. Così l'identità fra il busto di Beatrice d'Este e la Belle Ferronniére al Louvre ci pare tutt'altro che provata (in tal caso la Belle Ferronniére dovrebbe somigliare anche alla Beatrice della pala Sforzesca di Brera il che non é); come non sembra provato che il ritratto muliebre della raccolta Czartoryski a Cracovia sia di Leonardo, mentre la mano della dama ricorda tanto nella fattura quella del *Musicista* nell'Ambrosiana. Sarebbe interessante ricercare dove sono ora i nove esemplari della *Suonatrice di Liuto* menzionati in una nota a piè dell'articolo in questione.

Il secondo articolo, di **Claude Phillips**, pure ci rivela un ignoto dipinto che rappresenta due ninfe sedute in opulenta nudità presso un ruscello. Ben a ragione l'A. lo confronta col famoso *Concert champêtre* del Giorgione, tanto le ninfe ricordano le due donne del quadro del Louvre, nella posa, nella struttura del corpo, e con le *Tre sorelle* del Palma a Dresda assai simili a queste. Argomentando che Giorgione abbia dipinto il *Concerto* intorno al 1510, il Phillips crede che la tavola di cui egli tratta, ora proprietà dei sigg. Dowdeswell, sia stata eseguita fra il 1510 e il 1515.

Burlington-Magazine, Marzo. **F. Hill** illustra in *Alcune medaglie italiane nel British Museum* due belle medaglie del Pisanello, di cui altri esemplari conservansi nella raccolta Taverna nel Castello di Milano e sei altre del Pastorino e di G. Zacchi da Volterra pervenute al grande Mnseo Inglese. In questo fascicolo trovasi un interessante inventario dato da Randall Dawies dei quadri appartenenti nel 1635 al Duca di Buckingam in cui figurano moltissimi dipinti italiani, per lo più di scuola Veneta. Non possiamo passare sotto silenzio la nota che W. G. Simkhovitch dedica ad un magnifico breviario molto affine nelle sontuose illustrazioni al famoso del Grimani che serbasi a Venezia e che l'A. crede posteriore. Esso fa parte della raccolta di Mr. Pierpont Morgan.

Dei Pittoni artisti veneti - Laura Pittoni - Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo. E' la storia di una famiglia di artisti di cui il primo, G. Battista, nacque a Vicenza nel 1520. Miniò e incise e con lui la moglie Gasparina celebrata in versi e prosa da letterati contemporanei. Un altro, Giovambattista, vissuto nel settecento, fu pittore e lasciò in Italia e all'estero molti dipinti che rivelano una maniera assai affine a quella del Tiepolo, sia che egli ne fosse un seguace o, come vorrebbe la nostra scrittice, un precursore: parecchie delle sue opere si conservano al Museo di Belluno. Altri artisti meno noti ebbe questa famiglia dei Pittoni e l'A. ne passa in rassegna i lavori, illustrandoli con lettere, citazioni di contemporanei, descrizioni minute, e numerose incisioni.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE **GOBELINS**

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	- 50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	- 50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	- 70×98	id.	» 12,—
Che c'è! } pendants Bruzzi	- 70×45	id.	» 6,—
Erba ghiotta } pendants idem	- 70×45	id.	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

L. & C. HARDTMUTH Via Bossi, 4 MILANO Concessionari per la Vendita in Italia

SPECIALITA LAPIS **KOH-I-NOOR**, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

R

Anno VII - N. 5 Milano: Maggio 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GUSTAVO FRIZZONI: Alcune osservazioni intorno alla Pinacoteca dell'Arte antica nel Museo Artistico Municipale di Milano *(con quattro incisioni)*. — ARTURO PETTORELLI: Alessandro Farnese nell'Arte *(con otto incisioni)*. — ORESTE FERDINANDO TENCAJOLI: Brevi note a proposito di alcuni quadri della Collezione Càmpori in Modena *(con quattro incisioni)*. — E. MAUCERI: Una pala d'altare di Antonello da Messina *(con due incisioni)*. — LUIGI ANGELINI: Di una Vergine del Bergognone in Burligo (Bergamo) *(con una incisione)*. — GUIDO CAGNOLA: Ancora a proposito dell'esodo degli oggetti d'arte. — GUIDO CAGNOLA: Un'altra Natività di Gerolamo da Cremona *(con una incisione)*. — *Varietà*. Nuovi acquisti nel Museo Poldi-Pezzoli *(con tre incisioni)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1.25.**
Un numero arretrato » **1.50.**

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — I quadri del Wan Dyck della collezione Cattaneo.

Il Ministro della P. I. on. Rava ha firmato il decreto con cui si dichiara di sommo pregio un ritratto originale del Van Dyck posseduto dagli eredi del marchese Cattaneo della Volta di Genova, rappresentante una gentildonna.

Palermo. — Arredi Sacri venduti.

Il *Corriere della Sera* riceve da Palermo:

« Nel novembre scorso due sacerdoti, don Giuseppe Cadona e don Luigi Pecorella, il primo occupante la carica provvisoria di rettore *pro tempore* della chiesa di San Giuseppe, l'altro funzionante da vice-rettore, in preda a vivo orgasmo, si presentavano in questura, denunziando che un incendio, causato dalla caduta accidentale di qualche candela, durante le funzioni sacre, aveva distrutto diversi ricchi paramenti di gran volore che si tronavano nella sacristia annessa alla chiesa.

Subito si mandò sul luogo un delegato di P. S. che infatti constatò quanto era stato denunziato. Verificato così il fatto ed accettata per vera la versione data, la polizia non si occupó altrimenti.

Il rettore della chiesa di San Giuseppe è il reverendo padre teatino, sacerdote Tomasini, il quale nell'anno scorso, si allontanò da Palermo per recarsi in missione all'estero, lasciando in custodia la chiesa e la giurisdizioni degli affari ecclesiastici ai due sacerdoti sopra nominati. Ritornato dalla sua missione e ripreso l'ufficio del rottorato, egli venne a conoscenza della mancanza di alcuni antichi paramenti, i quali fanno parte del patrimonio artistico della nazione; allora ne informò il direttore del Museo nazionale, comm. Salinas, che a sua volta, ne interessò l'autoritá giudiziaria perchè procedesse ad una rigorosa inchiesta. Questa venne affidata al giudice istruttore Merletta, il quale, dopo un interrogatorio sommario dei sacerdoti Cadona e Pecorella, ordinò un'analisi chimica della cenere repertata dalla polizia.

I paramenti sacri scomparsi erano intessuti di perle, di coralli ed oro; ora, dall'esame chimico non risultò alcuna traccia dell'esistenza di ornamenti preziosi in quelli che dovevano esserne gli avanzi. Allora si fortificò il sospetto che l'incendio fosse stato doloso e che gli arredi sacri fossero stati involati.

Pare adesso ormai accertato che questi arredi siano stati venduti a Milano e Mantova; pare anche che i due sacerdoti reggenti la chiesa di San Giuseppe siano autori di altre gravi mancanze di diversa natura, su cui l'autorità mantiene assoluto riserbo ».

Gubbio. — Affresco.

Mons. Faloci Pulignani dà alla Rassegna Gregoriana la seguente descrizione dell'affresco già scoperto in Gubbio:

Il dipinto può dividersi in due parti, superiore e inferiore e rappresenta varie scene di uno stesso racconto. Il centro della parte superiore è occupato dall'immagine della Madonna, dentro un'aureola a forma di mandorla con i colori dell'iride, recata in gloria da una bellissima corona di tredici angeli. La Madonna, non ha il Bambino, ed ha le mani distese, con un movimento diverso. La destra è mossa in atto d'invito, la sinistra ha disteso l'indice in atto di comando. A destra della Madonna camminano a grandi passi alcuni angeli, colle ali ripiegate sul dorso, sorreggendo sulle loro mani una casa. A sinistra si vedono altri angeli che discendono volando a capo fitto dal Cielo, e tengono le mani giunte in atto di adorare un oggetto sottostante. Questa è la zona superiore. Nella zona inferiore il centro è occupato da una scena campestre, nella quale sta in mezzo un pastore in atto di bere ad un bariletto che solleva sopra il capo. A destra di chi guarda è una casa, identica nella forma alla prima, sorretta dalle mani di altri angeli che la circondano, ma non si comprende se siano in atto di curvarsi per sollevarla, o in atto di ripiegarsi per deporla in terra. La casa ha un campanile con due campane, una sotto l'altra, campanile che doveva forse vedersi anche nell'altra casa, se in quel punto l'intonaco non fosse caduto.

A sinistra di chi guarda è un armento di capre, chiuse dal recinto di una rete, e sopra all'armamento è una città turrita. Non credo necessario scendere ad una descrizione più minuta, segnalando piuanco torri, boschi, erbe, ossa umane ed altre particolarità che trovano tutta la loro spiegazioue nella interpretazione che io do del dipinto. Una cosa non è da tralasciare, ed è che la scena celeste della Madonna e degli angeli, e la scena terrestre dei pastori, della città, ecc., sono nettamente divise dalla riva del mare.

Tale è il dipinto di Gubbio, il quale, come spero spiegare altrove, nell'anno 1399 era già conosciuto, e, secondo me, rappresenta la Madonna nell'atto di ordinare agli angeli di prendere la sua casa di Fiume, e di portarla nella chiesa di Loreto. Perchè fra le diverse traslazioni che sono ricordate dalle leggende di questa S. Casa, cioé da Nazaret a Fiume, da Fiume alla selva di Loreto, ecc., il dipinto rappresenti proprio la seconda, e non la prima nè le altre, questo è quello che mi riservo di dimostrare nello studio che a proposito di questo prezioso dipinto io spero di pubblicare prossimamente.

Mi è grato poi far conoscere che, dopo il grido di allarme dato in proposito sulle cattive condizioni dell'affresco, il cavalier Dante Viviani, direttore in Perugia dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, ha provveduto a restaurare ed a custodire il prezioso cimelio.

Avignone. — Il Palazzo dei Papi.

A proposito dell'annunciata scoperta di affreschi decorativi in una delle sale del palazzo dei Papi, situata al penultimo piano della torre detta Guardaroba, al disopra della cappella di S. Michele, si hanno i seguenti particolari:

La stanza che non fu mai voltata e che conserva ancora il suo soffitto primitivo alla francese a travi e travicelli di legno di larice, ha sulle quattro pareti resti di pittura del trecento.

Sul lato orientale si scorge una scena campestre, forse una raccolta di frutta, alla quale sono occupate parecchie persone. Alla sinistra di un albero un fanciullo tende la mano come per raccogliere qualche cosa e a destra dell'albero una persona tende collo stesso scopo un lembo della veste. Ancora più a destra, dalla parte di una finestra, si distingue una figura rivestita di un ampio mantello accompagnata da una donna e preceduta da due cani.

Sulla parete di ponente si vede un gran cane levriero che corre innanzi a due uomini, uno dei quali sembra avere in mano una balestra.

La parete di nord forma un vano fra due piccole sporgenze di cui quella di destra contiene una piccola scala a chiocciola, mentre quella di sinistra è completamente murata. Nella sporgenza destra della parete, sopra la porta, rimangono resti di pittura nei quali si distinguono le fiamme di un gran focolare. Nella parte rientrante della parete l'affresco rappresenta una foresta nel mezzo della quale si nota un uomo vestito di una tunica, con un cappuccio rosso e recante in mano un bastone.

Sulla parete di faccia alla porta sulla quale si apre una finestra che guarda a mezzogiorno, si scorge un prato traversato da un ruscello al quale vanno a bagnarsi alcune donne.

Riguardo agli autori di tali pitture si può per ora avanzare soltanto qualche ipotesi. Alcuni critici vorrebbero attribuirne la paternità a due pittori della regione, Simonet di Lione, e Robin di Romans, che i testi dicono aver lavorato in questa parte del palazzo nel 1343.

Sappiamo pure che in Francia si sono manifestati dubbi e timori intorno alla sorte di questi dipinti, i lavori essendo stati dal Municipio affidati a persone di scarsa competenza.

Bruges. — Nuovo Museo.

Il Consiglio Municipale di questa città ha deciso di costrurre un grande Museo per le opere di pittura antica.

Parigi. — Furti.

Un Cristo in avorio di una grande importanza, perchè lavoro finissimo del sec. XV appartenente alla chiesa di Paimpont nel dipartimento dell'Ile e Vilaine fu rubato.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Maggio 1907. N. 5.

ALCUNE OSSERVAZIONI
Intorno alla Pinacoteca dell'Arte antica nel Museo Artistico Municipale di Milano

(Continuazione e Fine)

II.

Nuovi acquisti.

Nello scorso anno tre quadri sono venuti ad aumentare la raccolta della Pinacoteca comunale dei maestri antichi. Caratteristica nel suo genere una tela colla mezza figura di un S. Francesco a mani giunte, assorto in mistica estasi. Efficace l'effetto dei forti contrasti fra luce ed ombra, per cui non sembrerebbe fuori di luogo l'attribuzione al noto nostro Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone dal suo paese di nascita, presso Varese, vissuto dal 1571 al 1626, e le cui opere non sono rare nelle chiese e nelle raccolte della Lombardia. La tela indicata va registrata (come lo è sulla sua targhetta) quale dono liberale del sig. cav. ing. Giovanni Frova. Trovasi collocata in propizia luce sullo sfondo della grande galleria moderna.

Più rare sono le pitture ad olio dell'architetto e decoratore Pellegrino Tibaldi, detto il Pellegrino. La Pinacoteca di Brera già ne possiede due, rappresentanti l'uno la Decollazione di S. Giovanni Battista, l'altro le figure di Saulle e Davide. Considerato ch'egli, benche nato a Bologna, nel 1527, stette ed operò lungamente a Milano, dove morì nel 1581 e vi si rese noto come autore delle ornatissime porte del duomo, non era fuori di proposito che il Museo cittadino profitasse di una buona occasione per fare l'acquisto alla sua volta di due suoi dipinti. Sono due tavole provenienti da Loreto nelle Marche, di forme alte e strette, contenenti l'una la figura di S. Vittore, che è uno dei patroni di Milano, l'altro quella di Santa Margherita. Senza essere capolavori, nè esenti da difetti di disegno, pure sono interessanti, come esempi di un potente artista, per quanto più esercitato nell'arte costruttiva e decorativa che non in quella della pittura. La quale per opera sua assume una certa impronta plastica bene intesa a rivelare la sua origine. La migliore delle due figure apparentemente è quella del Santo, aitante della persona nel suo vestiario da antico romano in armatura; la Santa è alquanto contorta, ma alcune parti accessorie, come sarebbe p. es. quello del drago a' suoi piedi, sono imaginati con ingegno e disinvoltura.

L'amico Bista, seppe pure trarre partito dall'ampio spazio concessogli nella Pinacoteca per disporvi nel mezzo della galleria una serie di vetrine entro le quali collocò la raccolta delle miniature su pergamena e i fogli a disegno di maestri antichi. Fra quelli provenienti dalla raccolta del defunto senatore Giovanni Morelli si contavano quattro studi a carboncino, genialmente condotti dalla mano dell'urbinate Federigo Barocci. Erano studi preparati pel bellissimo quadro della Natività, di mano dello stesso artista, quadro ora ben messo in onore nella Pinacoteca Ambrosiana.

In seguito ad accordi intervenuti fra detta Pinacoteca e il Museo Municipale furono ceduti alla prima, per essere collocati a canto al rispondente dipinto, a mostrare direttamente come l'artista proceda nel predisporre le sue opere. In Castello invece pervennero al posto dei fogli ceduti altri quattro non indegni di prendere il posto dei primi, e sono: un S. Giovanni Battista adolescente inginocchiato, di Carlo Francesco Nuvoloni, detto il Panfilo, studio pel suo dipinto ad olio nel braccio sinistro della chiesa di S. Nazaro in Milano; un' Adorazione di una Sacra imagine, del Tiepoletto, a carboncino e sepia, una strage degli Innocenti liberamente trattata, forse dal Padovanino, colla matita rossa, in fine un leggero ma elegante schizzo, per un quadro d'altare probabilmente, da che vi è accennata una Madonna in cielo con angeli e santi al basso, lavoro da ritenersi di uno dei fratelli Procaccini milanesi. Pittori codesti forse non apprezzati in proporzione al loro merito, mentre si direbbe pure trasfusa in essi talvolta la grazia raffinata di un Parmigianino.

III.

Restauri eseguiti e da eseguirsi.

Sarebbe bene che i direttori di Musei ed anche i privati amatori si persuadessero che a formare le raccolte servono non solo i nuovi acquisti, ma in molti casi è di maggiore momento curare le opere che già si posseggono, ma che vanno deperendo, o che si presentano sotto le mentite spoglie d'inabili ristauratori, di tempi più o meno remoti. O non ci ha insegnato da tempo l'esperienza, che, come i restauri fatti senza cognizione di causa possono essere la rovina di antichi dipinti, così a quelli eseguiti da competenti veri sono riservate spesse volte delle virtù rigeneratrici adirittura? La Pinacoteca del Museo Muni-

cipale ci porge più di un caso avveratosi a conferma del nostro assunto. Quando esso trovavasi tuttora nel Salone dei giardini pubblici, sotto la direzione del nostro benemerito concittadino il march. Carlo Ermes Visconti, questi d'accordo con altro illuminato cultore dell'arte, il compianto Prof. Giuseppe Bertini, volle far onore a due dipinti legati al Museo da defunti donatori — dipinti che si presentavano sfigurati da improvvide manipolazioni a traverso le quali pure lasciavano intravvedere la loro cospicua origine — affidandoli pei loro ripristino alle cure di un valentuomo quale è nell'arte del ristauro il Prof. Luigi Cavenaghi. Questi due dipinti da oscuri ed incerti quali apparivano, ora rifulgono in Castello come due gemme preziose, dando testimonianza eloquente dell'abilità del ritauratore nel richiamare in vita gli antichi maestri. I quali nel caso presente sono Antonello da Messina e Lo-

San Vittore e Santa Margherita - Pellegrino Tibaldi - *Milano* - *Pinacoteca civica.*

Giovane laureato - Antonello da Messina - *Pinacoteca Civica - Milano.*

renzo Lotto, eminenti ritrattisti ciascuno a modo suo. Sconosciuti erano gli autori dei due quadri prima che entrassero nello studio del Bertini, dove lavorava il Cavenaghi, svisati quali erano dagli antecedenti così detti restauri, di modo che ciascuno vede quale fortuna fu pel Museo il trovarsi in possesso di opere da potersi sicuramente ritenere dei detti pittori quando comparvero nella loro originaria limpidezza; il primo quale rappresentante severo dell'arte del Quattrocento, nella sua figura di umanista, di cui ben si vorrebbe conoscere il nome, il secondo del Cinquecento, in ciò che sà porgere di più spigliato e di più grazioso, quale apparisce nel geniale giovanetto in abito cenere, tutto improntato dei caratteri del Lotto, coi suoi pregi di vivido colorista, non disgiunti qua e là da qualche sua speciale deficienza nel disegno.

Fra gli altri diversi ristauri compiuti in Castello dal Cavenaghi vuolsi rammentare in ispecial modo quello della grande pala di Vincenzo Foppa rappresentante il martirio di S. Sebastiano, collocato già sopra un altare della chiesa omonima in pessima luce e quasi tutto ridipinto. La chiesa essendo di ragione municipale, il Vittadini, validamente coadiuvato per le pratiche necessarie dall'assessore Sinigaglia, ebbe la soddisfazione di levarlo di là e di vedere il Museo arricchito di un'opera delle più importanti del valente pittore bresciano, come pure di promuoverne il restauro mediante adeguate contribuzioni ottenute con una sottoscrizione fra gli amici.

Di quanto si sia avantaggiato poi il dipinto per l'opera del restauratore si può da ciascuno constatare, confrontando la fotografia fatta prima del restauro con quella fatta posteriormente (1). Ora c'è da rallegrarsi dell'illuminata deliberazione testè presa dal Consiglio degli Istituti Ospitalieri di ricorrere allo stesso Cavenaghi per rimettere in buon ordine alcuni quadri, fra quelli depositati in Castello, che maggiormente ne abbisognano, adempiendo così ad un atto di giusta deferenza verso i benefici legatari.

Alla direzione del Museo Municipale in fine rimarrebbe da raccomandare di prendersi a cuore alcuni dipinti nella sala maggiore, che meriterebbero alla loro volta una buona cura dall' esperto medico di sifatti ammalati, nell'intento di vederli figurare a seconda del loro pregio, là dove si trovano, accanto alle finestre. Vuolsi rammentare in proposito certa Santa Conversazione, di che già si è fatto cenno (n. 31), opera che sente assai le buone tradizioni coloristiche e gli ideali di Bonifacio veronese, ma tanto immersa nel torbidume di opache vernici e di ritocchi da formare un flagrante spiacevole contrasto col nitido ritrattino del Lotto, che gli sta da canto.

Così pure non andrebbe trascurata ulteriormente una delle perle del lascito Bolognini, posta di rimpetto al ritratto di Antonello. Intendesi la Madonna coi due Putti, opera che passava già sotto il nome generico di Scuola parmigiana, finchè la sua manifesta somiglianza colla gran pala del S. Francesco a Dresda la fece riconoscere per creazione del pittore delle Grazie, degna alla sua volta di essere prudentemente liberata da certi ritocchi, visibili massime fra i limpidi toni dell'aria che la circonda.

GUSTAVO FRIZZONI.

(1) La prima trovasi vendibile presso la ditta Frmini, Corso Venezia, 11, la seconda presso Anderson di Roma, ecc.

Ritratto di giovinetto - Lorenzo Lotto - *Pinacoteca Civica - Milano.*

Soffitto nella Villa Paradiso a San Francesco d'Albaro - Lazzaro Tavarone.

Alessandro Farnese nell'Arte

Le gesta di questo grande capitano che dai contemporanei fu paragonato ad Alessandro il Macedone, che dal Senato di Roma ebbe l'onore di una statua in Campidoglio, che per un quarto di secolo riempì della sua fama buona parte d'Europa — dal Reno al Tago, dal Tamigi al Tevere — trovarono giusta celebrazione non solo nelle storie ma anche nelle pitture e nei bronzi.

Due artefici specialmente seppero magnificare in modo degno i fatti d'arme operati dal Farnese e questi sono Lazzaro Tavarone e Francesco Mochi: il primo, nel soffitto che ricopre la maggior sala della villa Paradiso a S. Francesco d'Albaro (1) — il secondo, nel piedestallo della nota statua equestre a Piacenza (2).

Il soffitto genovese è così disposto: nel mezzo un grande affresco rettangolare, e attorno una fascia con otto dipinti minori: agli angoli vi sono quattro medaglie ricche di figure muliebri rappresentanti le virtù guerresche. Il *crepusculus matutinus* è fra l'*agilitas* e l'*occasio*: il *dies* fra il *labor* e la *ratio*: il *crepusculus vespertinus* è assistito dalla *securitas* e dalla *industria*: la *nox* dalla *vigilantia* e dalla *consultatio*. Nei due lati maggiori della fascia sono le effige di Filippo II e di Filippo III.

Argomento di questo ciclo pittorico è l'assedio di Anversa e la sua capitolazione, fortunosa istoria raccontata da Famiano Strada (1) e che possiamo riassumere in poche parole.

Soffitto nella Villa Paradiso a San Francesco d'Albaro - Lazzaro Tavarone.

Anversa, oltrecchè dalle gagliarde mura, dal vasto fiume, era protetta all'intorno da molti forti di cui i principali quello di Lillò (così detto dal vicino borgo) sulla riva del Brabante, e quello di Lischensuc sovra l'altra riva.

I primi sforzi del Farnese furono rivolti contro i due ben muniti castelli: ma se Lischensuc potè subito essere preso dal Rubais — quantunque si fossero allagate le campagne circostanti — Lillò invece fu abbandonato essendo riusciti vani gli assalti del vecchio Mondragone.

(1) Questa villa presso Genova, eretta dai marchesi Saluzzo sul finire del secolo XVI, venne poi acquistata dalla principessa De Podenas nata Yermoloff; ora è proprietà del Senatore Giovanni Bombrini. Quivi, oltre il Tavarone, lasciarono mirabili orme Gio. Andrea Ansaldo e Bernardo Castello. Erroneamente Alfredo Melani (*Dell'Ornamento nell'architettura*, Milano, Vallardi, Vol. II, pag. 562) fa sorgere la villa Paradiso a Fassòlo, mentre invece essa adorna la collina di S. Francesco di Albaro.

(2) La statua equestre in bronzo incominciata nel 1620 fu scoperta nel febbraio del 1625; i bassorilievi, pure in bronzo, ebbero principio nel settembre del 1625 e fine entro il 1629.

(1) *De bello belgico Decas secunda*, Famiani Stradae, Rom. Soc. Jesu, Roma, Corbelletti, MDCXLVII.

Alessandro concepisce l'idea temeraria di gettare un gran ponte sulla Schelda per togliere ad Anversa ogni aiuto da parte degli alleati: frattanto, mentre si costruisce il ponte fra Callò e Ordam, espugna Ternemonda, Gand, Bruxelles, Nimega, Ostenda.

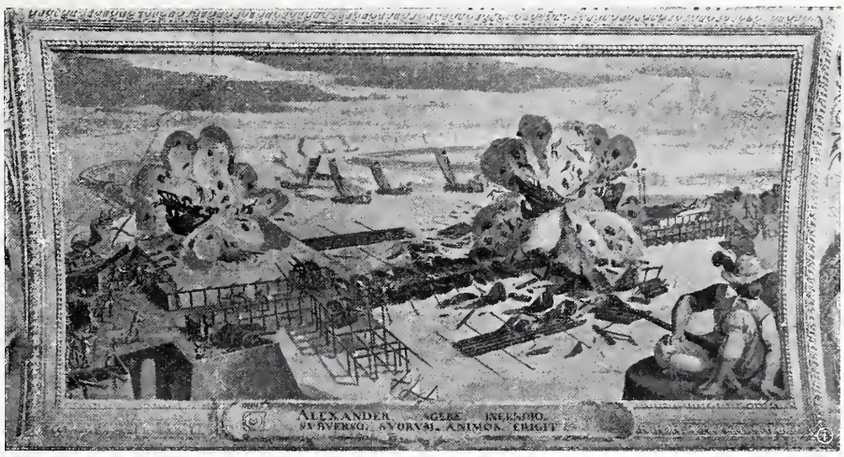
Terribili furono le prove che il ponte ebbe a sostenere: se le navi incendiarie costrutte dall'italiano Giambelli non rimasero vincitrici, riuscirono tuttavia fatali più volte alla *steccata* e a' suoi eroici difensori.

Per serrare maggiormente l'assedio il Farnese aumenta i presidî dei forti, degli argini, in ispecie quello di Covestein (contraddicco). E appunto contro Covestein si rivolgono le ire dei nemici: due flotte — una da Anversa, l'altra dal mare — muovono insieme alla distruzione del contraddicco. E la lotta fu molto accanita: tre volte Alessandro fu cacciato dall'argine e tre volte potè issarvi la bandiera spagnuola: da ultimo il nostro capitano riuscì a tenere la posizione guadagnata col sacrifizio di tanto sangue e a sconfiggere i nemici.

Dopo la resa di Malines, quella di Anversa — stremata per la guerra e per la fame — non poteva tardare. Alessandro entra solennemente nella città fiamminga il 19 agosto 1585: una fanciulla sulla soglia della *Porta Cesarea* consegna al vincitore la chiave d'oro simbolo di sottomissione incondizionata.

Soffitto nella Villa Paradiso a San Francesco d'Albaro - Lazzaro Tavarone.

Questo tragico episodio della guerra nelle Fiandre il Tavarone illustrò nel bel soffitto della villa Podenas. Il ciclo si inizia con il piccolo quadro a dritta del *crepusculus matutinus*, gira attorno con le altre cinque piccole storie e termina con il grande fresco centrale: l'ingresso di Alessandro in Anversa. Ogni dipinto è accompagnato da leggende che, esposte per ordine, sono le seguenti:



Soffitto nella Villa Paradiso a San Francesco d'Albaro - Lazzaro Tavarone.

Derdemonda urbs munitissima parvo tempore expugnatur.
Mondragonis e Lilloo discessus, Alexandro gloriam parat.
Livenzuch, irritis Antuerpianorum auxiliis, capitur.
Alexander, agere incendio subverso, suorum animos erigit.
Alexander in ageris oppugnatione regiis repulsis, tertio propulsat.
Naves in sicco, destitutos hostes Alexandro tradunt.

Il dipinto principale reca questa iscrizione:

ALEXANDER FARNENSIS COPIARUM PHILIPPHI II HISP. REGIS SUMMUS PRAEFECTUS ANTUERPIAM DIU ARCTE OBSESSAM, DEDITIONEMQ. FACERE COACTAM BELLICAE VIRTUTIS CLEMENTIAE GLORIA PLAEFULGENS INGREDITUR
ANN. MDLXXXV.

Sovra un masso, a dritta, è la firma del pittore:

Lazari Tavaroni opus MDCXIIII.

Ingresso di Alessandro Farnese in Anversa - Lazzaro Tavarone - *Villa Paradiso a S. Francesco d'Albaro.*

Ingresso di Alessandro Farnese in Anversa - Lazzaro Tavarone - *Villa Paradiso a S. Francesco d'Albaro.*

Qui il Tavarone ha dato libero volo alla sua fantasia amante delle splendidezze, delle regali magnificenze: e qui ha mostrato tutta la vivacità, tutta la luce onde era ricca la sua tavolozza smagliante. Lo sfarzo dei costumi multicolori, bellissimi, il luccichio delle armi, delle corazze forbite, delle gualdrappe costellate di borchie, l'agitarsi al vento dei manti, delle candide piume, degli stendardi, tutto concorre all' indicibile meraviglia della scena in mezzo alla quale Alessandro cavalca solenne con aria di dominatore.

E Anversa si delinea maestosa dietro le mura valide, irta di torri e di cupole, piena di case dai tetti molto inclinati, dai comignoli aguzzi su cui indugia un tenue lume d'oro.

Queste pitture superano senza dubbio quelle del palazzo Adorno in via Nuova (Genova) dove lo scolaro prediletto di Luca Cambiaso ha pur dato prova di una mirabile potenza creativa insieme a una non comune abilità nell'eseguire. L'opera del Tavarone nella villa Paradiso è certo fra le più belle cose decorative che vanti l' arte genovese.

* * *

Non ai lussuosi abbigliamenti spagnoleschi contemporanei ma ai costumi di Roma imperiale ricorse il Mochi per i suoi bassorilievi, come già dianzi aveva ricorso alla tradizione classica per modellare le grandi statue farnesiane.

I bassorilievi che adornano il piedestallo di Alessandro rappresentano:

a) il ponte sovra la Schelda;

b) il convegno di A. con gli ambasciatori della regina Elisabetta, convegno avvenuto nella pianura fra Ostenda e Newport (1587).

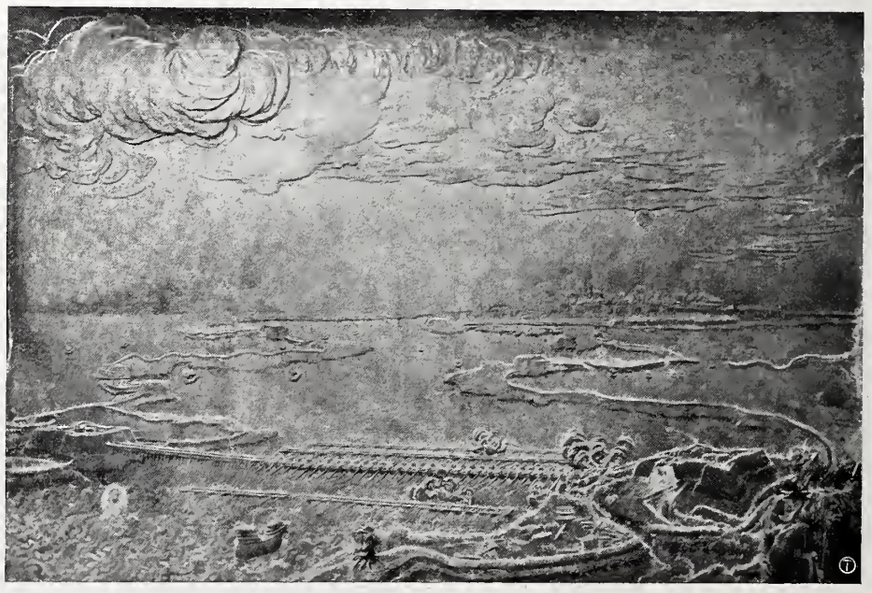
Il ponte sulla Schelda, costrutto dagli ingegneri Gio. Battista Piatti e Properzio Barocci, fu senza dubbio opera colossale: egli ebbe contro di sè non soltanto l'impeto delle acque vorticose, ma anche possenti armi che di continuo miravano alla sua rovina. Al confronto, il ponte gettato da Cesare sul Reno parve ai contemporanei fatica lieve allo stesso modo che la presa di Anversa sembrò superiore alla conquista di Tiro. Comunque, fu un lavoro titanico compiutosi in mezzo a infinite difficoltà e infiniti pericoli, degno del genio italiano e della celebrata nostra arte militare.

Il Mochi riprodusse il ponte con la esattezza matematica che appare nelle tavole illustranti il volume dello Strada edito pochi anni di poi: e in modo analogo lo riprodusse il Tavarone nel gran soffitto della villa Podenas.

Il Tavarone e il Mochi hanno dunque trattato un medesimo soggetto, ma dall'avvicinamento deriva un giudizio tutto favorevole allo scultore fiorentino. Nel bronzo del Mochi mancano le navi incendiarie che scoppiano in un mare di fiamme, manca lo spettacolo màcabro dei corpi umani a brandelli, delle macerie attraversanti il lampo terribile. Non v'è il colore del sangue nè il puzzo ancora dell'incendio: eppure l'effetto che il quadro produce non è meno spaventoso. Imminente è il pericolo ma l'eroico principe non si allontana. Un vecchio alfiere scongiura il suo signore di ritirarsi: « Ascolta una volta almeno la mia preghiera. Te ne « supplico: salva la tua vita così ora minacciata ». Alessandro si arrende e si rifugia nella fortezza di Santa Maria.

Tosto s'ode un immenso fragore e il fuoco subitamente divora lo spazio e le acque sollevate da una forza demoniaca attingono il cielo. Un brulotto aveva mietuto d'un colpo ottocento vite umane!

L'ultima scena del congresso fra Alessandro e il legato di Elisabetta è riprodotta nel secondo bassorilievo di Francesco Mochi. Lo storico Famiano Strada descrive con ricchezza di particolari questa conferenza diplomatica che durò quasi tre mesi. Voluto da una parte e dall'altra



Il ponte sulla scaletta - Bassorilievo nel piedestallo della statua di Alessandro Farnese - Francesco Mochi - *Piacenza.*

era il machiavellico procrastinare: gli ambasciatori d'Inghilterra speravano così di pervenire alla cattiva stagione non più adatta alle operazioni navali; il Farnese indugiava dal canto suo nelle trattative aspettando l'annunziata flotta mandatagli dal re di Spagna. E il numeroso naviglio finalmente giunse: l'aspetto formidabile terrorizzò gli inglesi che subito vennero agli accordi con notevoli vantaggi per il re spagnuolo.

Anche in questa scena il Mochi si rivela felice nel comporre e maestro nel modellato: la fine opera è una vera delizia per gli occhi. A sinistra il duca — fra lo stato maggiore — si avanza cavalcando: a destra i legati, pure a cavallo, abbassano le lance in atto di ossequiosa riverenza. Gli araldi dànno nelle trombe annunziando le stipulazioni conchiuse.

Convegno di Alessandro Farnese con gli Ambasciatori della regina Elisabetta.
Bassorilievo nel piedestallo della statua di Alessandro Farnese - Francesco Mochi - *Piacenza.*

Ostenda, la superba città, appare di lontano illuminata dall'estremo tramonto: innanzi, corre la brulla pianura sovra cui tra poco discenderanno le fredde ombre e i vesperali silenzî.

Piacenza, marzo 1907.

ARTURO PETTORELLI.

BREVI NOTE
a proposito di alcuni quadri della Collezione Càmpori
IN MODENA

UNO studio accurato sulle private collezioni d'arte italiane porterebbe in luce tesori meravigliosi, fin qui sconosciuti o quasi. Se le grandi antiche famiglie patrizie, quelle che specialmente ebbero il loro momento di massimo splendore e di gloria all'epoca del Rinascimento, aprissero agli studiosi i loro palazzi e le loro ville, gli studi artistici prenderebbero tosto nuovo e gagliardo incremento, degno della magnifica tradizione italiana del bel tempo passato, con grande vantaggio anche del decoro nazionale.

Il caso purtroppo è raro, ma non affatto impossibile. Queste osservazioni facevo, visitando, poche settimane or sono, la ricca collezione di quadri posseduta dal chiarissimo Marchese Matteo Càmpori a Modena, vero tipo di gentiluomo artista di cui oggi si va perdendo da noi lo stampo.

Fra i tanti quadri veduti del Brueghel, del Borgognone, del Teniers, del Basaiti, del Parmigianino, del Dossi, dell'Albani, di Sebastiano Ricci, ecc., quattro fra essi mi parvero potessero particolarmente interessare i lettori della *Rassegna*.

Tengono il primo posto due Correggio (1494-1536): il primo rappresenta San Giovanni Battista, ed è su tela di 1.52 per 45. Lavoro di grande potenzialità, esso è pertanto opera giovanile del maestro, come ne fanno anche fede alcuni documenti in proposito, posseduti dal marchese Matteo Càmpori. Dipinto, allorchè egli non aveva che 22 anni, assieme a un Dio Padre e ad un S. Bartolomeo, per la confraternita di Santa Maria della Misericordia di Correggio, venne acquistato nel 1612 da Don Siro d'Austria Principe di Correggio, che lo tenne peraltro pochi anni, poichè nel 1635 l'Imperatore, avendolo dichiarato decaduto dal principato per fellonia, il quadro passò nelle mani del conte Camillo Gonzaga. Rimase in questa famiglia — ramo di Novellara — fino al 1728, nel quale anno il palazzo di Novellara, compresa la Galleria di quadri, venne comperato dal sig. G. B. Panelli. Nel 1797 il dipinto entrò per eredità nella casa dell'avv. Giuseppe Bianconi, poi nel 1837 — sempre per eredità — passò in proprietà del prof. Parenti. Finalmente nel 1886 entrò in possesso del marchese Càmpori, che lo tiene tuttora, e lo considera, con giusto orgoglio, uno fra i migliori, e nel suo genere forse il primo della sua collezione. È un lavoro di meravigliosa fattura, che risente alquanto l'influenza del Bellini e di Mantegna, che si manifesta specialmente nell'insieme delle linee sobrie ed eleganti, armoniche fra di loro. La parte luminosa del manto drappeggiata con semplicità, è del colore mattone chiaro, il quale contrasta mirabilmente col color plumbeo della veste, e coll'incarnato bruno delle carni: il fondo scuro completa come contorno la figura del giovane santo facendola maggiormente risaltare. Le movenze sono naturali, graziose e ben studiate: le braccia e le gambe nude proporzionate, in relazione perfetta a tutto il rimanente della figura, che nel suo complesso è certamente una fra le più belle eseguite dal Correggio, nei primordi della sua carriera.

Dello stesso Correggio è una tavola della dimensione di 25 per 30: essa non è che lo schizzo d'un ovato che servì per la decorazione della Camera di S. Paolo in Parma. Non starò qui a ripetere ciò che con tanta competenza, scrisse sulle pitture a fresco della Camera di

San Paolo, il Dr. G. B. Clerici in questa stessa *Rassegna* nel fascicolo di Settembre u. s.

Questo schizzo fa parte delle sedici composizioni che formano l'allegoria della vita, e appartiene al ciclo riferentesi alla Caccia: infatti uno dei putti tiene fra le mani una testa di cervo, mentre il gomito del braccio sinistro

San Giovanni Battista - Correggio - *Collezione Campori* - *Modena.*

poggia sulla testa d'un cane levriero. Il Correggio eseguì la Camera di S. Paolo, nella piena maturità del suo ingegno, pur tuttavia questi putti come finezza di esecuzione e di disegno, mi sembrano inferiori al S. Giovanni Battista summenzionato. Essi hanno però nelle carni la luminosità e trasparenza propria del grande artista, che

Due putti - Correggio - *Collezione Campori* - *Modena.*

spiccano delicatamente sullo sfondo azzuro-cielo dell'ovato.

Segue a questi un finissimo lavoro attribuito a François Clouet, e non v'è chi dopo averlo veduto una sola volta, non lo giudichi opera pregievolissima di questo celebrato maestro, che fu il principe dei ritrattisti francesi del Rinascimento. Dipinto su tavola (21 per 29) rappresenta una giovane dama della corte dei Valois: l'esecuzione è accurata in ogni minimo dettaglio, così da farlo sembrare una grande miniatura, caratteristica questa che si riscontra in tutti i lavori del Clouet. Ricordo benissimo l' Elisabetta d' Austria del Museo del Louvre, la quale ha col nostro punti di contatto straordinari.

Nato a Tours, verso il 1516, figlio del famoso Jean Clouet, pittore al servizio di Francesco I, di cui eseguì parecchi ritratti — uno dei quali si conserva nella Galleria degli Uffizi a Firenze — apprese, giovanissimo ancora, dal padre l'arte della pittura verso la quale si sentiva spinto. Non solo raggiunse il padre, ma lo superò per la maggior diligenza portata nella scelta dei colori ed anche nella conoscenza del disegno di cui fu maestro impareggiabile, come ne fanno testimonio esauriente i numerosi disegni di lui, esistenti a Parigi nel *Cabinet des estampes*.

Benchè molti quadri non suoi gli siano stati erroneamente attribuiti, da poco esperti conoscitori, e benchè egli sia stato uno fra i pittori più copiati del suo tempo, pure ho la convinzione ferma che qui siamo veramente davanti ad un'opera sua e fra le migliori. Vi è qui tutta la sua tecnica, i suoi colori preferiti, come già nei ritratti di Caterina de Medici, di Maria Stuarda e di Carlo IX. Basta il semplice confronto per convincersene, tanto l'analogia, o meglio la somiglianza è grande, quale, per

esempio, difficilmente si potrebbe riscontrare fra due lavori di qualsiasi altro pittore.

L'abito ed il cappello, sono di un cremisino piuttosto carico, con buffetti bianchi e perle che imprimono al ritratto leggiadria e grazia: l'incarnato del volto è di una trasparenza quasi diafana, leggermente sanguigna. Nel complesso un vero e proprio ritratto di grande dama, nel fiore dell'avvenenza e degli anni, tipo fino, delicato, espressivo e vivace fino alla suggestione. Purtroppo la fotografia non rende molto la bellezza dell'originale.

Giovane donna - Attribuito a F. Clouet - *Raccolta Campori - Modena.*

Ma chi rappresenta? Qui cammino un po' per induzione. Certamente l'effigiata ha tutti i tratti salienti proprii degli ultimi Valois, razza intellettuale, fisicamente bella: tutto lascia supporre si tratti di una principessa di questa famiglia e la stessa ricchezza del vestito cosparso tutto di perle finissime indica una persona altolocata, facoltosa e per giunta di buon gusto. Se si pensa all'eleganza artistica degli abiti di Caterina de' Medici, che dava esempio della moda a tutta la corte, vien fatto realmente di credere che il ritratto in questione rappresenti una delle tre figlie, che seguivano, almeno in questo, le orme materne.

Vediamo un po'. Da notizie intorno a François Clouet, sappiamo ch'egli fece il ritratto a tutti i membri della Casa Reale di Francia: senonchè alcuni di questi ritratti andarono smarriti e perduti, e fra essi quello di Elisabetta di Francia, di poi regina di Spagna, come moglie di Filippo II. Gli altri ritratti delle figlie della Medici — Claudia di Lorena e Margherita di Navarra, la leggendaria regina *Margot* — esistono tuttora, uno appartiene al Museo di Dresda (quello di Madame Claude) e l'altro (quello di Margherita) è nel Museo di Chantilly. Mancherebbe adunque soltanto quello di Elisabetta, che potrebbe essere benissimo l'attuale, posseduto dal marchese Càmpori. E mi spiego ora sulla probabile provenienza.

Alla corte di Francia, centro artistico della maggior importanza, sino dai primordi del regno di Francesco I, vivevano non pochi pittori italiani, chiamati dalla liberalità artistica di questo sovrano, e fra questi, le cronache fanno menzione di *Nicola Belino*, pittore da Modena, il quale potrebbe benissimo avere avuto in dono il quadro dallo stesso Clouet, e in seguito averlo portato con sè a Modena, dove si ritirò. Ma un'altra supposizione mi sembra più fondata ancora, ed eccola.

Alla corte dei Valois, fecero un soggiorno più o meno lungo — mentre il Clouet viveva e lavorava da mane a sera per ritrarre le belle e galanti dame dell'epoca — tre principi italiani: Vincenzo Gonzaga, Ercole e Luigi d'Este, quest'ultimo famoso protettore del Tasso, e non meno galante del poeta che lo adulava.

Ora si sa che tanto Vincenzo Gonzaga, quanto Ercole d'Este, vennero a Parigi con l'identico scopo, quello cioè di trovarsi una sposa; e questa non poteva essere che una principessa del sangue. Forse innamorati tanto l'uno che l'altro di madama Elisabetta, e dopochè le speranze di combinazione matrimoniale andarono in fumo per le nozze della principessa col re spagnuolo, uno di essi

Ritratti di tre giovanetti della Corte Estense - Attribuito a V. Dyck - *Raccolta Campori - Modena.*

può darsi abbia portato in Italia il ritratto di lei, il quale, per mutare di vicende, andò a finire in una villa detta la *Fossalta*, passata in eredità al marchese Matteo Campori, il quale trasportò il dipinto a Modena. Potrebbe darsi anche che la *Fossalta* abbia un tempo appartenuto a Casa d'Este, ma non ne sono certo.

Queste, lo ripeto, non sono che induzioni e congetture, circa il personaggio raffigurato nel quadro, le quali però non eccepiscono punto sulla paternità del medesimo.

L'arte di François Clouet è troppo speciale, troppo personale, perchè possa confondersi con quella di altro pittore contemporaneo: benchè egli abbia preso qualche cosa da Leonardo, e si capisce, ed arieggi nelle tinte Hans Holbein, pure egli si differenzia sostanzialmente da entrambi, ed ha creato anzi un'arte propria, che non si riscontra in niun altro artista dell'epoca.

Più facile invece parmi lo stabilire la paternità d'un altro quadro meraviglioso che viene attribuito a Van Dyck. È una tela che misura 180 per 60, assai ben conservata e fresca, e rappresenta tre graziosi e vaghissimi bambini dai sei ai dieci anni. Sulla loro identità, niuna indicazione in merito ci forniscono le carte dell'archivio di casa Campori; solo si sa che la famiglia possiede con certezza il dipinto dall'anno 1801, come ce lo testifica un catalogo d'inventario, redatto in detto anno. In diverse pubblicazioni, alcune anche antiche, sul palazzo Campori, a proposito di quadri, figura indicato fra i nomi di rinomati pittori, anche quello Van Dyk. Ma su quali basi? Forse sulla tradizione famigliare, la quale nel caso nostro, ha pure un'importanza non trascurabile.

Tutto d'altronde il lavoro, può essere considerato, come opera considerevole del Van Dyk, come del resto anche un breve esame della fotografia riprodotta qui, lo conferma, per chi almeno ha presenti le opere di questo maestro. I particolari, disgraziatamente, non risultano ben chiari e definiti, essendo il dipinto alquanto scuro: il bimbo di sinistra, per chi guarda, ha il colletto formato di nastri di seta cremisi accesi, mentre l'abito è verde sporco con fregi gialli; quello di mezzo è vestito con panno rosso di diverse gradazioni e guarnizioni di pelliccie, e fra le mani tiene una maschera, fatto originalissimo che non si osserva in niun altro quadro vandikiano; infine il bimbo di destra è vestito con abito dai colori presso a poco simili a quello di sinistra, benchè il taglio sia differente.

Colori, tonalità scure, ricerca del dettaglio, sono tutte qualità proprie del Van Dyk: la stessa posizione in cui sono ritrattati la si osserva anche in parecchi, per non dire in molti altri ritratti di giovanetti eseguiti da lui. Il bimbo di sinistra, è addirittura d'una perfezione rara, e l'insieme del quadro è davvero delizioso, talchè non ci si sazierebbe mai di guardarlo. Evidentemente sono tre fratelli, ma chi sono e verso che anno vennero effigiati? Purtroppo, come ho detto, niun documento esiste, che possa darci un'indicazione qualsiasi, ed anche qui occorre stare alle ipotesi.

Ne formulo una che mi sembra attendibilissima.

Dalle biografie del Van Dyk, risulta che egli fu a Venezia ed a Mantova, dove si recò per studiare i capolavori della scuola Veneta, poscia si recò a Torino, dove dipinse il ritratto di Tommaso di Savoia. Nel recarsi in Piemonte, non v'à dubbio si sia fermato a Modena. È dunque presumibile che il Duca Francesco I d'Este amantissimo delle Belle Arti, tanto che fu egli a gettare le primissime basi della Galleria Estense, abbia trattenuto alla sua corte il pittore, ordinandogli di fare il proprio ritratto equestre. Questo ritratto, riprodotto a colori dal Litta, nella sua grandiosa opera sulle famiglie celebri italiane, dovrebbe trovarsi nella raccolta del conte Valentini in Modena.

Per un momento credetti che i tre putti in quistione potessero essere i tre figli del Duca stesso — Rinaldo, Alfonso e Almerigo —; ma ragioni necrologiche fecero scartare questa mia supposizione. Non resta dunque a pensare, che essi possano rappresentare tre paggi della corte, benchè il costume non li indichi per tali, oppure i figli di qualche gentiluomo del seguito del Duca; che poi per eredità o per acquisto il quadro sia venuto in possesso della Casa Càmpori, una fra le più illustri di Modena, e che colla Corte Ertense ebbe sempre relazioni cordiali.

Fra i tanti ritratti eseguiti dal Van Dyk, che mi accadde di vedere, rilevai una grandissima analogia con questo, per cui non è neppure il caso di attribuirlo a Giovanni Bernardo Carbone, di Genova, allievo prediletto suo e che seppe, afferma il Lanzi, imitare così bene il maestro, tanto da far credere, ai meno competenti, lavori del Van Dyk, quadri eseguiti da lui. Non sono però di questa opinione: vidi presso il Cav. Carlo Bazzero di Milano, il ritratto di un giovane patrizio, di questo pittore, e riscontrai una notevole differenza coi lavori del Van Dyk. Mentre questo è esatto in tutti i particolari dei suoi dipinti, il Carbone invece è alquanto trascurato ed abusa molto delle ombreggiature, che finiscono col togliere ogni rilievo ai suoi quadri.

Escluso dunque che detto quadro possa essere del Carbone — il quale poi per quanto a me consta non fu mai a Modena — non rimane altro che attribuirlo al Van Dyk, e ritenerlo per opera sua fra le più pregievoli ed originali.

Queste brevemente le mie modeste osservazioni sui quattro quadri summenzionati, che, se potranno venire da altri studiosi impugnate per quanto riguarda alcune deduzioni secondarie, non potranno però, esclusi i due Correggio, pei quali la paternità è accertata, mutare le conclusioni circa la attribuzione dei due ultimi. Non vedo nemmeno a quale altro artista, potrebbero venire attribuiti la giovane dama del Clouet, e i tre putti Vandikiani.

ORESTE FERDINANDO TENCAJOLI.

Berlino. — Grandioso progetto.

Il «Bulletin de l'Art» ha da Berlino che il Dr. W. Bode ha pubblicato un memoriale in cui espose un suo disegno di ingrandimento dei Musei germanici che comporterebbe la creazione di un Museo a Berlino dell'arte tedesca antica, di una galleria di ritratti, di un Museo della civiltà asiatica, di un Museo etnografico, ecc. Dicesi che l'imperatore abbia già approvato il magnifico programma e che il Landtag non rifiuterà il suo appoggio.

Una pala d'altare di Antonello da Messina

Gli studi su Antonello da Messina, in questi ultimi anni, sono di certo progrediti grazie alle scoverte archivistiche avvenute nella sua città natale mai dapprima esplorata (1) che dan modo alla critica di mettersi su altra via diversa da quella sin oggi battutta e di cominciare a riguardare e studiare sotto altro aspetto la figura del grande pittore, non trascurando di tener benanco presente l'arte del suo paese.

L'influenza esercitata da Antonello nell'Isola e specialmente nella parte orientale fu non indifferente, maggiore sicuramente di quella finora creduta; come non poche dovettero essere le opere che qua e là segnarono il suo passaggio luminoso.

Se città secondarie, quali Randazzo, Caltagirone e financo la modesta Palazzolo Acreide, ricorsero al celebre artista per poter gustare la gioia di un suo dipinto mirabile, con maggior ragione ne avean diritto Catania e Siracusa che giusto in quel torno godettero di notevole prosperità. Che Antonello intanto abbia avuto rapporti con la prima, risulta da atti notarili (1), ma, sebbene nessun documento lo confermi, possiamo ritenere che ciò ugualmente sia avvenuto con la seconda.

S. Zosimo - Antonello da Messina - *Cattedrale di Siracusa.* - *Fot. Brogi.*

S. Gregorio - Antonello da Messina - *Museo Civico* - *Messina.* - *Fot. Brogi.*

Ed una prova si ha nella bella pala d'altare, alta m. 2 per 1,25, esistente nella Cattedrale, sur un altarino seicentesco del fianco nord, fra le poderose colonne del peristilio classico, dove, su fondo d'oro a fiorami, è rappresentata al vero la intera figura di S. Zosimo, cittadino e vescovo siracusano vissuto nel secolo VII, e celebre nella storia della città per la sua sapienza e per aver dato opera alla trasformazione dell'antico tempio di Atena in chiesa cristiana.

(1) V. G. Di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti* (In *Documenti per servire alla storia di Sicilia pubblicati a cura della Società siciliana per la Storia Patria.* Vol. XI). Palermo, 1903. — G. La Corte Cailler, *Antonello da Messina*, Messina, 1903.

(1) Di Marzo, o. c., p. 41. La Corte, o. c., p. 38.

Ma non è questo il luogo originario; essa, in seguito a chi sa quali vicende, dovette subire modifiche, essendo stata, a mio avviso, decorata di un'edicola con intagli in legno al cui posto, in epoca moderna, pretendendosi forse imitar la medesima, fu eseguita una volgare pitturaccia che ne deturpa la bellezza.

Il quadro, tuttavia in buone condizioni, fu già segnalato dal Di Marzo come probabile opera di Antonello concordemente ad un giudizio da me manifestato in proposito (1).

Tale convincimento posso dire di essersi rafforzato in me sempre più con l'andare del tempo, giacchè e la esecuzione magistrale del dipinto e la potenza espressiva del personaggio rappresentato e le analogie stilistiche e tecniche correnti fra esso ed altri lavori sicuri del maestro, non lasciano alcun dubbio sulla sua paternità. Credo intanto inutile ogni discussione dinanzi ad un semplice confronto col S. Gregorio dell'icona del Museo Civico di Messina, che qui riproduco, opera, come si sa, firmata e datata.

Il lettore stesso ne noterà facilmente i rapporti numerosi e per sè stessi evidenti senza che abbia alcun bisogno di mie indicazioni. Aggiungo soltanto che maggiore energia vi è nel S. Zosimo e che anche il colorito vivace dai contorni ben decisi viene in mio appoggio, sebbene il quadro nel posto che occupa sia privo di buona luce e ne rimanga alquanto offuscato il suo brillante aspetto.

E. Mauceri.

Di una Vergine del Bergognone
in Burligo (Bergamo).

Una Madonna di carattere spiccatamente bergognonesco si conserva nella chiesuola di Burligo in comune di Palazzago (Bergamo): la confermano del gentile pittore lombardo alcuni tratti caratteristici di disegno e di colore, insieme con quella nota di dolce e pensosa melanconia che, suffusa sulle Vergini e sulle sante, informa quasi tutta l'arte di questo nobilissimo artista del sentimento.

La confermano di Ambrogio da Fossano il disegno sempre corretto che, contenendosi in una forma di eleganza leggiadrissima, non vuole le ricerche troppo veristiche di atteggiamenti studiati o sgradevoli, ma ama avvivare di fine idealità la semplice composizione: così danno una nota quasi peculiare dell'arte sua le pieghe del manto e delle vesti, la tonalità del paesaggio e del cielo.

La forma oblunga del viso ci richiama un carattere che il Bergognone impresse quasi sempre alle sue Vergini (ricordo le Madonne di *S. Simpliciano*, del *Museo Borromeo*, di *Brera* in Milano, della chiesa di *S. Spirito* a Bergamo e della *Presentazione al Tempio* nella Pinacoteca del Louvre); gli occhi abbassati, le carni biancastre, il naso un po' allargato nell'attacco alla fronte, i capelli castanei chiari con leggieri risalti e filetti di luce, divisi sulla fronte e ondulati ci richiamano la Madonna di *Garegnano* (2) e la Maddalena della *Crocifissione* alla Certosa di Pavia, la Vergine nella *Presentazione* dell'Incoronata a Lodi e la *S. Caterina* della XIII sala di Brera: la bocca leggermente arcuata e gli occhi languidi e di poca luminosità ci fanno pensare ancora più all'arte semplice di questo pittore idealista.

Il manto della Vergine è di tonalità verde azzurra col lembo profilato a fregi giallo-chiaro e coi risvolti di color giallastro: la veste di color rosso si fonde armoniosamente col manto e col colore del cielo: una tenuissima aureola cinge, ingentilendola, la chiara testa della Madonna dolcemente melanconica.

Madonna col Bambino - Ambrogio da Fossano detto il Bergognone
Burligo — (Bergamo).

(1) O. c., p. 41.
(2) V. la *Rassegna d'Arte* del giugno 1903 a pag. 89.

Il bambino pieno di grazia infantile solleva la manina sinistra sorretta delicatamente dalla mano della madre, mentre con posa leggiadrissima tiene chiusa fra le dita una piccola mela e stringe coll'altra mano un ramoscello di fragole: la camiciola corta lascia travedere attraverso il bianco tessuto le forme gentili e l'atteggiamento grazioso. Ha grande analogia pel profilo e la morbidezza delle carni, lo sguardo e la disposizione dei capelli ricciuti con uno dei tre cherubini sonanti la tibia a destra di chi guarda l'*Incoronazione della Vergine* in S. Simpliciano a Milano, oltre che ricorda, in particolar modo per le piegoline fittissime dell' indumento, il Bambino colla Vergine della sala XIII di Brera.

Il senso poi di infantile ingenuità e di graziosa movenza che l'artista gli ha infuso ci richiama con somiglianza grandissima (la piega della testa e i lineamenti sono quasi coincidenti) il Bambino che Simeone rimette nelle braccia della Vergine nel quadro *La Presentazione al Tempio* della Grande Galerie al Louvre.

Una stoffa di color grigio-chiaro tesa a baldacchino si stende dietro la Vergine, lasciando scorgere dalle due parti un paesaggio di armoniosissima tonalità di color verde olivastro nel primo piano (solcato da un rigagnolo azzurro) che degrada in color verde scuro nelle piante dei boschi profilanti le linee sinuose dei monti, fino a divenire di tono azzurro chiaro nei lontani risalti rocciosi che, formando l'ultimo piano del paesaggio, gli danno un gradevole effetto prospettico. Dietro i monti frastagliati un cielo chiaro va via via intensificandosi fino a chiudere con un colore verde azzurro la linea estrema del quadro.

Riguardo alla probabile data dell'esecuzione della tavola si potrebbe arguire, basandosi sulle fondate argomentazioni che intorno al Bergognone ebbe a scrivere Luca Beltrami in relazione all'abside affrescata di S. Simpliciano, che questo dipinto sia stato dal Bergognone stesso eseguito nei primi quindici anni del 1500; essendo stato l'artista dal 1487 al 1495 occupato a decorare col fratello Bernardino le volte delle navate e a dipingere le pale degli altari e le cappelle della certosa di Pavia e avendo compiuto poi altri lavori a Bergamo e la grande tavola dell'Incoronazione per la chiesa di Nerviano ora a Brera prima di eseguire verso il 1517 il grande affresco di S. Simpliciano. Inoltre l' essere la tavola dopo il 1500 sarebbe convalidato dal fatto che i primi lavori del Bergognone, in ispecial modo le pale della Certosa, sono caratterizzati da una ricercata minuziosità di particolari e di ricche ornamentazioni che nei susseguenti lavori vanno man mano scemando fino a diventare, come nell'ancona di S. Spirito a Bergamo o nella tavola nostra, semplici fregi profilati sui lembi delle vesti e dei manti.

Il dipinto su tavola (di dimensioni m. 0,85 per 1,85 di massima altezza) è in complesso abbastanza ben conservato, se si accettuano alcune graffiature nel manto della Vergine e la parte di veste rossa che esce sotto il manto, coperta, probabilmente per opera di qualche persona di poco buon gusto che avrebbe amato vedere il dipinto luccicante di vivaci riflessi, di uno strato sottile di vernice resinosa che si può indubbiamente levare, senza recare il menomo danno al colore primitivo.

LUIGI ANGELINI.

Ancora a proposito dell'esodo degli oggeti d'arte

Un cortese amico straniero, avendo letto nell'ultimo fascicolo di questa rivista le poche mie righe « A proposito dell'esodo degli oggetti d'arte » mi scrive chiedendo se non mi parrebbe giusto che il Governo, allorquando un privato cittadino possiede per sua ventura un capolavoro, non dovesse limitarsi a vietargli di alienarlo ma dovesse dargli per così oneroso vincolo un tenue compenso. Se lo Stato, dice l'amico, non ha mezzi sufficienti per acquistare gli oggetti di sommo pregio e non può senza grave danno del patrimonio artistico permetterne l'uscita dai confini, paghi almeno ai possessori una somma anche piccola, p. es. il quattro o il cinque per cento del valore dei cimelii. Così una misura poco meno odiosa di una confisca brutale, lesiva del diritto di proprietà e la quale appare tanto iniqua agli stessi magistrati che il più delle volte, quando sono chiamati a giudicare persone colpevoli di essersi sottratte alla legge draconiana, le mandano assolte con danno evidente del principio di autorità, una simile misura verrebbe mitigata. E così lo Stato senza gravare di molto il suo bilancio, attenuerebbe un poco il danno materiale che esso arreca a cittadini non d'altro colpevoli che di possedere opere di sommi artisti.

Certo non nego che la proposta dell'amico a tutta prima appare ragionevole ed equa, ma, mi duole confessarlo, essa rivela nel proponente una dose di ingenuità davvero imperdonabile in chi da tanto tempo passa parecchi mesi dell'anno in Italia. Crede egli forse ancora che i legislatori del bel Paese abbiano della giustizia e della libertà gli stessi ostrogoti concetti degli indigeni della vecchia Inghilterra o della giovane America? Non si è ancora accorto che da noi, per quanto si gridi in Parlamento o fuori, il Governo fa tutto ciò che vuole e particolarmente quello che punirebbe in un privato? Perchè dunque dovrebbe imporre un freno alla propria onnipotenza, rispettare il diritto di proprietà, pagare indennizzi, quando gli basta di emanare un breve ukase per arrestare, confiscare.....? Non arriva sempre in tempo, è vero, (e forse questa lodevole abitudine è l'unica salvezza dei possessori di oggetti d'arte) ma se arriva agguanta e non rende (1).

(1) Con ciò non intendo certo sostenere che il Governo dovrebbe chiudere benignamente gli occhi sull'esodo degli oggetti d'arte poichè ben presto l'ingordigia del denaro nei possessori e la rapacità negli incettattori spoglierebbero la nostra terra dei suoi tesori, ma desidererei che l'Autorità si mostrasse più previdente, più oculata e sapesse tutelare il patrimonio artistico senza ferire troppo violentemente i diritti dei cittadini. Così la falcoltà di prelazione che la legge concede allo Stato dovrebbe essere esercitata con un senso di giusta misura o solo quando si tratti di cose di vera importanza e questo anche per non accrescere l'esportazione clandestina che pur troppo è così forte e così dannosa.

GUIDO CAGNOLA.

Parigi. — Vandalismo.

Scrivono da Villemaur (Ande) che la Municipalità di quel Comune ha richiesto il permesso al Minisero francese di vendere una preziosa tribuna in legno scolpito del XV secolo, opera di grande valore non solo venale ma artistico. Alla chiesa locale si spera che l'autorità negherà la autorizzazione richiesta. E' il caso di dire: tutto il mondo è paese.

Un'altra Natività di Gerolamo da Cremona

Accade talvolta che un autore rimanga per lungo lasso di tempo quasi dimenticato, poi d'un tratto lo si tragga da questo oblio e si ritrovino di lui parecchie opere le quali permettano di fissarne i caratteri e determinarne le particolarità. Così la nostra Rivista ebbe la buona fortuna di far conoscere ai suoi lettori artisti come Giovanni Francesco da Rimini e Francesco Napoletano di cui si avevano scarse notizie e si conoscevano pochissimi lavori. Così nel fascicolo di Marzo della *Rassegna d'Arte* il Berenson scrisse intorno a Gerolamo da Cremona e ne disegnò la personalità artistica con quell'acume che gli è proprio, augurando che altre opere si trovassero di queso pittore - miniatore lombardo. E il suo voto fu esaudito, poichè chiunque, dopo aver letto lo scritto del critico americano ed esaminate le riproduzioni che lo illustrano, fosse entrato nel negozio dei notissimi antiquari, i F.lli Grandi in Milano, non avrebbe mancato di riconoscervi un quarto dipinto di Gerolamo da Cremona.

Natività - Gerolamo da Cremona - *Fratelli Grandi - Milano*

È questa una tavola alta 59 centimetri, larga 45, rappresentante la Natività, e basta porla a confronto col Presepe della raccolta Jarves di New Haven per stabilirne la paternità senza aver bisogno di spendere intorno ad essa superflue parole. La disposizione dei personaggi, della Vergine orante, del S. Giuseppe dalle mani aperte e dal Bambino che ripiega la piccola gamba destra, è quasi identica. Il S. Giuseppe poi, oltre le mani, ha quella grossa testa caratteristica che noi ritroviamo nel quadro di New Haven e in quello di Reigate. Nè parmi necessario insistere sulla somiglianza del paesaggio ove sopra un monte un pastore leva la testa facendosi schermo del braccio a guardare l'Eterno.

Non mancano però notevoli differenze fra questa tavola e le due ora menzionate, ed io confesso di non ritrovare qua l'affinità notata dal Berenson coi pittori senesi, nè la grazia nè l'eleganza delle linee flessuose rilevanti sotto i panni la struttura corporea, chè anzi tanto la Madonna quanto il vecchio suo sposo portano manti che cadono a falde diritte e che, specialmente nella prima, ne nascondono completamente il corpo. Così i particolari non sono trattati con molta cura, il disegno appare molto sommario, onde crederei ovvio il dedurre che, se il dipinto di cui si parla appartiene, come non dubito, a Girolamo da Cremona, lo si debba ritenere eseguito in epoca in cui il pittore, non ancor maturo, non aveva raggiunto quel grado di perfezione da venir considerato, come vorrebbe il Berenson «quale uno dei più notevoli artisti dell' Italia settentrionale». Mi nasce persino il dubbio che il nostro autore abbia mai potuto miniare una figuretta tanto delicata e tanto elegante quanto quella che nel Corale della Libreria del Duomo di Siena suona la lunga tromba mentre le sue vesti le ondeggiano intorno in mille pieghe. Il colorito è brillante e lucido come smalto: le treccie bionde che piovono sulle spalle della Madonna spiccano sul mantello scurito dal tempo; S. Giuseppe sotto al manto di una tinta violacea ha veste gialla e il Padre Eterno più sopra larghe maniche rosse.

Guido Cagnola.

VARIETÀ

Nuovi acquisti nel Museo Poldi-Pezzoli

La fondazione artistica Poldi-Pezzoli ha di recente acquistato alcuni oggetti dei quali diamo qui la riproduzione fotografica. Il primo è una croce processionale, alta 57 centimetri e larga nel suo braccio 26, in bronzo argentato e dorato. Come vedesi dalla riproduzione, essa è ricca di ornati arieggianti allo stile veneziano, con quattro medaglioni nelle estremità portanti a rilievo i busti degli Evangelisti, uno dei quali andò perduto: curioso il carattere quasi michelangiolesco di queste figurette che non si riscontra nel crocefisso dalla muscolatura meno accentuata, dalle pieghe del panno assai meno profonde. La palla da cui staccasi la croce porta quattro targhette cogli emblemi della Passione. Nell' insieme quest' opera appare di artista vissuto nella seconda metà del sec. XVI.

Il ventaglio, lavoro della fine del settecento o del principio dell' ottocento, ha la firma *Hennequin, sc.* Il Delaborde, nella sua *Gravure*, Quantin-Paris, non menziona questo nome. Vi ha bensì un Hennequin Filippo Augusto, allievo del Taraval, che lavorò dal 1788 al 1792 ma non pare il nostro. Le stecche di madreperla sono ornate di amorini in piccolo rilievo in atto di cogliere farfalle, armati di faretre e scherzanti fra loro. Sul davanti le stecche riunite presentano una leggiera delicata composizione di putti che, deposte le faretre, giuocano e folleggiano, in mezzo alle nubi, modellati così da ricordare la maniera del Boucher. Sulla stoffa si svolge un finissimo ricamo a foglie e fiori più fitti in cima, nel bordo superiore. Lo stato di conservazione è buono.

Croce da processione - Museo Poldi-Pezzoli - *Milano.*

Ventaglio - Museo Po'di-Pezzoli - *Milano.*

Tazza e piattino - Museo Poldi-Pezzoli - *Milano.*

L'ultimo acquisto, la tazzetta colla scodellina, dalla decorazione a fogliami che incorniciano due stemmi, al primo aspetto si crederebbero di porcellana bianca e invece sono di vetro ciò che forse le rende più rare.

Periodici e libri ricevuti in cambio o in dono.

Rassegna d'Arte Senese.
Rassegna bibliografica dell'arte italiana diretta dal Prof. E. Calzini.
Bollettino del Museo Civico di Bassano.
Bollettino del Museo Civico di Padova.
Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria.
Miscellanea storica della Valdelsa.
Le bulletin de l'Art ancien et moderne.
Blätter für Gemäldekemde diretto da Ch. von Triumel.
Repertorium für kunstwissenschaft.
Bulletin of the Metropolitan Museum of Art - New-York.
Bulletin of the Museum of fine Arts - Buston.
Relazione sul concorso per la sistemazione della fiera di Bergamo - Ugo Ojetti.
Un polittico del 1503 di G. Quirico da Tortona - Diego Sant'Ambrogio.
Per la rinascita - Ugo Coletti.
Manuale d'Arte decorativa antica e moderna - A. Melani.

Bibliografia.

Il Palazzo della Pubblica Ragione in Milano. — Questo opuscolo, edito dall'Ufficio regionale dei Monumenti della Lombardia, è diviso in due parti. Nella prima si espone il risultato delle indagini eseguite sui piloni che portano il palazzo detto della Ragione. Esso è tale da consigliare non solo il consolidamento di quelli ma la rimozione dell'Archivio Notarile insediatosi nell'edificio all'epoca di Maria Teresa. Si rende conto pure dei voti espressi in proposito in un convegno, al quale intervennero nel 1905 rappresentanti Autorità Municipale, Camera di Commercio e Ufficio Regionale e da una Commissione del Collegio degli Ingegneri e Architetti. Nella seconda parte si accenna alla opportunità di collocare l'Archivio Notarile in un'area del Comune di Milano presso la chiesa delle Grazie.

Questa elegante pubblicazione colle sue tavole illustrative, coi suoi rilievi è chiara e convincente. Ora però desidereremmo sapere cosa ha deciso di fare il Municipio della metropoli lombarda tanto più che al palazzo in questione si sta lavorando alacremente.

Il Palazzo dei Notari in Bologna. **Alfonso Rubbiani.** — È questo un diligente studio della «Domus Magna notariorum». Si ignora quando venne edificata ma si sa che fu ricostruita nel 1384 e ampliata poi nel 1422 e che fu poi guastata e deturpata nel 1700 e in sul principio del 1800. Ora la benemerita *Società per Bologna storico-artistisa* ha disegnato di restituire nella sua primitiva bellezza questo edificio che diverrà quindi ancora un gioiello di quella Piazza di S. Petronio che l'A. giustamente dice una delle più belle d'Italia.

Il ritratto raffaellesco di Montpellier. **Bernhard Berenson.** L'A. attribuisce al senese Andrea del Brescianino un ritratto di giovane che trovasi nel Museo Fabre a Montpellier dove porta ancora la scritta di Raffaello. I confronti colle altre opere del Brescianino ci sembrano convincenti.

— **P. Toesca**: *Di un pittore Emiliano del rinascimento.* L'artista, di cui non conoscesi per anco il nome, avrebbe, seguendo i giudiziosi raffronti dell'A., eseguito una tavola nella Pinacoteca di Faenza ed altra recentemente entrata nella Wallace Collection in Londra. Sarebbe fiorito alla fine del XV secolo. — **Paolo d'Ancona**: *Di alcuni codici miniati nelle biblioteche tedesche e austriache.* I codici trovansi a Cassel, a Wolffenbüttel, a Dresda e Vienna e furono miniati da artisti o ignoti o noti come il Marmitta (Cassel) e Liberale da Verona (Wolffenbüttel). — **A. Venturi**: *G. Francesco Maineri di Parma.* L'A. illustra alcuni quadri di questo artista poco noto, pittore e miniatore, che fiorì verso la fine del XV secolo, e attribuisce a lui tre tavole recanti il Cristo colla croce, a Modena, Firenze e Roma (Doria) sin qui credute del Solari.

= *Cinque anni di lavoro nel Duomo di Milano* (1902-1906). — È questa la relaziona, stesa dall'onor. Romussi, di quanto la nuova Amministrazione composta di membri nominati dal Comune, dall'Arcivescovo e dal Governo secondo il R. Decreto del 1902, compirono durante il quinquennio ora trascorso. In questo tempo furono eseguite le imposte della porta centrale del tempio dal prof. Pogliaghi con plauso e ammirazione generale, iniziati i lavori di coronamento della facciata (sospesi poi per un ingiustificabile ukase ministeriale contro cui la Fabbrica appellò al Consiglio di Stato): si procedette a lievi riparazioni nella guglia e nelle scale, alla dipintura delle vôlte, alla doratura della Madonna, ecc.

Di certo la Fabbrica diede prova di sincero amore e di sollecitudine pel Duomo, sventuratamente fu causa involontaria di una perdita gravissima, di tutto quel tesoro di inestimabili reliquie, codici, arazzi, disegni che andarono distrutti durante l'incendio nella Esposizione Milanese. Avrebbero pur dovuto pensare quegli egregi signori che simili cimeli non si espongono in baracche di legno mal costrutte e mal sicure ma si custodiscono gelosamente, sempre!

Nella *Revue de l'Art* del Marzo **H. Spielmann** passa in rassegna i quadri già raccolti dal sig. John Samuel lasciati da lui a Miss Cohen e da questa donati alla Galleria Nazionale di Londra. Nell'articolo sono specialmente illustrati i dipinti seguenti: del Costa un bel ritratto di G. B. Fiera: di G. B. Moroni un magnifico gentiluomo in abito nero, un altro ritratto del Romanino, del Tiepolo uno schizzo e «Ester con Assuero»: due splendide vedute del Guardi, un Salvatore del Luini e un ritratto di giovane cha l'A. crede di Pietro del Pollaiolo. Altre opere meno importanti attribuite al Botticelli, a Bonifazio Veronese, a Paris Bordone completano questa importante raccolta.

Gazette des Beaux Arts, Marzo. — *Una «Pietà» sconosciuta di Michel Angelo* **A. Grenier,** Fuorchè il Cecconi che nel settecento scrisse una storia di Palestrina, nessun autore fa menzione di tale opera. Un confronto però con altri gruppi simili a questo che non è finito ma in alcune parti solo abbozzato, cioè con la Pietà nel Duomo di Firenze, con quella nel palazzo Rondanini a Roma, con disegni e col dipinto di Michel Angelo nella Galleria Nazionale di Londra convincono l'A. che trattasi proprio di un lavoro escito dallo scalpello del Buonarotti forse fra il 1440 e il 1450. Essa trovasi nel palazzo Barberini.

«Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.», Fasc. III. — *Un'Annunciazione di N. da Guardiagrele.* **A. Colasanti.** Questa bell'opera dell'orafo abruzzese, di cui l'A. dimostra con opportuni raffronti la paternità, composta di due statue in pietra un po' guaste fu ultimamente acquistata dal direttore generale per le B. A. per gli Uffizi. — *Nuovi acquisti per il Museo Archeologico di Siracusa.* **P. Orsi**, rende conto degli ultimi oggetti entrati in quel Museo: statuette di terra cotta (importante un bel frammento di statua equestre arcaica) vasi, bronzi e monete. Giustissima l'osservazione del prof. Orsi sulla piaga delle escavazioni e esportazioni clandestine (il governo così geloso della dignità nazionale da rifiutare sdegnosamente la collaborazione straniera dovrebbe tener d'occhio anche i cittadini che commettono impunemente atti vandalici) e sulla necessità di aumentare le miserabili dotazioni dei nostri Musei. — *Antichi affreschi nel Duomo di Atri.* **Luigi Cavenaghi.** Questa pitture che furono pure illustrate da A. Iahn Rusconi nell'«Emporium» sono interessanti in sè stesse e per i confronti che suggeriscono con simili opere negli Abruzzi e nelle Marche. — *Un alto — rilievo inedito del Rinascimento a Roma.* **Valentino Leonardi.** Nel palazzo della Scimmia ove trovasi la Congregazione di Carità havvi una scoltura recante la Madonna fra i SS. Pietro e Paolo che lo scrittore crede di scuola lombardo-veneta, forse della maniera di Andrea Bregno.

Nella *Nineteenth Century* dello scorso Dicembre è comparso un interessante studio di *G. A. Simonson* su **Francesco Guardi** ch'egli definisce, non solo quale uno dei precursori della scuola romantica e impressionista, ma quale il fondatore del moderno schizzo e uno dei primi a servirsi dell'acquarello. Dopo aver detto ch'egli nacque da una famiglia di Mastellina in Val di Sole (Tirolo), che sua sorella sposò G. B. Tiepolo e che egli fu allievo di Antonio Canale, lo paragona a questi e gli dà la palma pel fascino speciale delle sue scene di Venezia, pel brio delle sue macchiette e la lucentezza dei suoi colori. Gli artisti veneziani primitivi trattarono il paesaggio come un accessorio, con Tiziano esso acquista una vera importanza, ma il Canale e il Guardi pei primi divennero veri pittori di paesaggio.

= *L'Arte*, Gennaio-Febbraio 1907 — **A. Moschetti**: *Il parziale ricupero di un capolavoro di G. Mazzoni.* È questo un gruppo di figure, una Pietà già nella chiesa di S. Antonio di Castello in Venezia, distrutta nel 1810 per dar posto ai giardini pubblici. Alcuni frammenti, (3 busti e una testa di Cristo) pervennero recentemente al Museo della città di Padova dove erano prima posseduti dall'ingegner Breda. — **T. Brunelli**: *Un quadro di Antonello da Messina nella Pinacoteca di Palermo.* Il Museo palermitano possiede una tavola col busto di una Vergine Annunziata lasciatagli da Mons. Di Giovanni che l'A. attribuisce ad Antonello. L'Annunziata, simile se non identica a questa, che conservasi nella R. Galleria di Venezia, ne sarebbe una copia.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE. - MONETTI ANDREA, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Londra. — Furto di quadri.

Nella ricca galleria artistica del palazzo del noto antiquario Carlo Wertheimer venne compiuto un furto.

Malgrado la stretta sorveglianza che vi si esercita, furono asportati parecchi quadri di valore: altri vennero tagliati fuori dalle cornici.

La perdida più grave è quella di due pregevolissimi ritratti, l'uno del Gainsbourough, l'altro del Reynolds. Si trovarono mancanti anche 18 tabacchiere francesi in oro antico, una bella miniatura di gran pregio e varii gioielli, resi ancora più preziosi per la loro antichità.

Non si spiega come i ladri siano potuti arrivare a fare questo bottino, che si valuta a una somma importantissima, calcolando che i due ritratti sono notati al prezzo di 410.000 lire.

Londra. — Esposizione.

Nello scorso gennaio si aprì all'Accademia Reale l'esposizione d'inverno. Di speciale interesse un quadro del Rubens scoperto da poco nel Belgio e che dovrebb'essere l'originale del Cristo che l'artista dicesi dipingesse durante il suo soggiorno in Spagna e che era fiancheggiato dagli Apostoli, ora al Prado. Notaronsi ancora alcuni magnifici dipinti del Gainsborough il ritratto di Miss Sinley fu pagato dall'antiquario Werhteimer un gran prezzo, un ritratto di Frans Hals, di Van Steen, due del Rebrandt, alcuni del Velasquez, ecc.

Londra. — La Madonna del Divino Amore.

Ecco la relazione dei periti che esaminarono il dipinto attribuito a Raffaello comparso di recente a Londra, i signori Holmes e Roger Frey:

« Noi abbiamo esaminato una grande e bella composizione pittorica, sottoposta al nostro esame. Possiamo subito dire che nulla ci fa credere che essa non possa essere stata in possesso del convento carmelitano sino dal 1627 e che se ne siano perdute le tracce nelle circostanze a noi riferite.

« Sebbene in un così lungo periodo di tempo il quadro abbia sofferto varii danni nei trasporti e sia stato lievemente danneggiato da qualche malaugurato restauro, appare subito evidente che il quadro non è nè una falsificazione, nè una copia di quello di Giulio Romano esposto nella pinacoteca di Napoli. Esso invece col suddetto di Giulio Romano corrisponde alla descrizione che il Vasari fece del quadro dipinto da Raffaello per Lionello da Carpi.

« Siccome nella pinacoteca di Napoli dei quadri dei Farnese ve ne sono molti, si potrebbe credere che dei due dipinti l'autentico fosse quello di Napoli, e questo da noi esaminato una copia. Ma contro tale opinione sta a testimoniare la tecnica del dipinto, che è indubbiamente quella del principio del secolo XVI.

« Il quadro è del tempo di Raffaello e la sua tecnica è quella di Raffaello, quando il maestro non poteva più dipingere di propria mano le opere che concepiva, sicchè i suoi allievi, seguendo i suoi consigli, eseguivano quanto il maestro ordinava loro. I lavori eseguiti in tali condizioni, finchè Raffaello fu vivo e anche dopo la sua morte, passarono sotto il suo nome sebbene la critica moderna abbia cominciato a sceverare gli originali dalle opere degli alunni.

« Ora la Madonna del Divino Amore sottoposta al nostro esame, può appunto ascriversi a queste opere: quello che è più difficile da decidere è quale sia stato l'artista che servì da strumento al maestro. Dallo stile appare certamente che non è opera nè di Giulio Romano nè di Francesco Penni, e noi incliniamo a credere che il dipinto sia un disegno di Raffaello condotto a termine dal grande pittore senese Baldassare Peruzzi ».

Nuova-York. — Un disegno di Raffaello.

E' noto che, nella collezione di disegni antichi della R. Pinacoteca di Brera si conservano alcuni superbi disegni di Raffaello riprodotti e illustrati nel catalogo che della collezione ha pubblicato recentemente l'ispettore conte Francesco Malaguzzi-Valeri, accompagnandolo colle riproduzioni dei migliori esemplari, eseguite dallo stabilimento Alfieri e Lacroix. Il periodico americano *The Nation*, nel suo ultimo fascicolo, fa ora sapere che la riproduzione di un disegno di Raffaello rappresentante tre uomini nudi in diversi atteggiamenti ha permesso di constatare che un altro foglio con analogo soggetto appartenente al Metropolitan Museum deve pur esso appartenere indubbiamente al grande maestro.

Il disegno di Brera fa parte della serie raccolta dal senatore Morelli e concessa alla Pinacoteca dal dott. Frizzoni: il Malaguzzi che — anche se non bastasse la provenienza del disegno, acquistato presso un'antica famiglia patrizia a Urbino, — notava la vigoria e i tratti, analoghi ad altri disegni del periodo romano del Sanzio e specialmente a un foglio della raccolta Habich a Cassel, tolgon dubbio sull'autenticità del disegno riconosciuto dal Morelli mentre due repliche dello stesso soggetto che si conservano nella raccolta d'Aumale a Chantilly e nel Museo di Stoccolma abbiano imitazioni posteriori.

Nuova York. — Nuovi quadri al Museo.

Mr. J. P. Morgan ha dato in deposito al Metropolitan Museum due ritratti che Frans Hals dipinse quand'era poco più che sessantenne. Rappresentano Herr Bodolfhe e sua moglie, vestiti di nero, resi in modo assai realista, con una tecnica forte e un colorito sicuro.

Un altro dipinto entrò al Museo per recente acquisto: una Natività di Fiorenzo di Lorenzo che, a giudicare dalla piccola riproduzione del Bollettino, dev'essere cosa graziosissima, con un caratteristico paesaggio e nella lontananza una città turrita.

Aia. — Come si esportano i quadri dall'Italia.

Un notissimo restauratore di quadri narra la seguente storia che dimostra come i dipinti dei grandi maestri vengano esportati dall'Italia nonostante la sorveglianza esercitata.

« La scorsa estate fui invitato da un americano a Schweningen, per ripulire con molta cura due quadri. A prima vista questi sembravano due sgorbi, non degni nemmeno della tela su cui erano dipinti: ma quando incominciai a togliere il primo strato, mi apparvero subito per splendidi saggi della scuola fiorentina. La tela acquistata a Napoli dall'astuto compratore, era stata fatta ridipingere da un pittore del luogo, per sfuggire al riconoscimento alla frontiera ».

Toledo. — Vendite.

Dalla cappella di S. Josè erano state esportate e vendute parecchie tavole dipinte dal Greco. In seguito ad una interpellanza alla Camera il Ministro della P. I. spagnuolo ha telegrafato all'arcivescovo vietando simili alienazioni.

Filadelfia. — Dono.

Questa città sta per possedere una delle più ricche gallerie d'America se essa accetta il dono delle raccolte ben note dei Sigg. John C. Johnson, W. M. Elkius e P. A. B. Widener: essa costituirà per riceverle un museo il quale conterrà circa 250 dipinti delle differenti scuole pittoriche nonchè sculture antiche e numerose opere moderne.

Lille. — Raccolta in vendita.

In aprile avrà luogo la vendita all'incanto di una preziosa collezione, appartenente già al sig. L. Quarre-Reybourbon distinto raccoglitore, e contenente antichi dipinti fiamminghi, francesi, disegni e oggetti diversi.

Peronne (Francia). — Quadro ritrovato.

Si rinvenne in una soffitta di questo Museo un dipinto di Salvatore Rosa rappresentante il *Trionfo di Davide* di cui si era persa la traccia.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO E REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	60×100	tela panama	L.	10,—
id.	60×100	tess. arazzo	»	20,—
id.	56×70	tela panama	»	6,—
Autoritratto Lebrun	50×70	id.	»	5,—
Madonna col Bambino del Murillo	70×100	id.	»	10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	id.	»	5,—
Madonna del Rosario - Barabino	50×70	id.	»	5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	50×70	id.	»	4,—
Giovane donna del Giuliano	50×70	id.	»	4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	id.	»	6,—
id.	50×70	tess. arazzo	»	10,—
Il Bacio - Hajez	50×70	tela panama	»	6,—
Addolorata - Dolci	50×70	tela panama	L.	6,—
Madonna della Guardia	50×70	id.	»	5,—
Madonna della Guardia	50×70	tess. arazzo	»	10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	50×50	tela panama	»	6,—
id.	50×50	tess. arazzo	»	12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	50×70	tela panama	»	6,—
id.	50×70	tess. arazzo	»	12,—
Mater Amabilis - Fontana	70×100	tela panama	»	10,—
id.	70×100	tess. arazzo	»	20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	35×70	tela panama	»	5,—
La Preghiera - Piccio	60×70	id.	»	6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	70×100	id.	»	15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	70×98	id.	»	12,—
Che c'è! (pendants Bruzzi)	70×45	id.	»	6,—
Erba ghiotta (pendants idem)	70×45	id.	»	6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

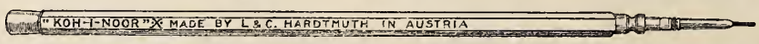
I migliori LAPIS del mondo sono i

"Koh - i - noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ♣ I più cari ♣ I più economici

Presso le Principali Cartolerie del Regno Guardare ad esigere la marca ***KOH - I - NOOR di L. & C. HARDTMUTH*** *Presso le Principali Cartolerie del Regno*



AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 6 Milano: Giugno 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

GIUSEPPE SORDINI: Di una ignorata Cappella dipinta in Spoleto da Giovanni Spagna *(con due incisioni)*. — LUIGI ANGELINI: Due Chiese del Quattrocento, S. Agostino e S. Nicolò ai Celestini in Bergamo *(con cinque incisioni)*. — LUCY OLCOTT: Un dipinto di Sano di Pietro *(con una incisione)*. — F. MASON PERKINS: La Pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia *(con dieci incisioni)*. — DIEGO SANT'AMBROGIO: Una Pala d'Altare lombarda della fine del XV secolo *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma.— La Commissione centrale per Antichità e Belle Arti.

Nei primi del mese di maggio si riunì a Roma la Commissione centrale di antichità e Belle Arti. Spigogliamo dai giornali le seguenti notizie in proposito:

L'on. Rava ha inaugurato la Sessione primaverile della Commissione centrale.

Erano presenti i due vice-presidenti: S. E. Visconti-Venosta e l'on. Barnabei e quasi tutti i commissari.

Il ministro si disse lieto di poter salutare la Commissione Centrale in una sede degna di lei e della direzione generale. Furono superate molte difficoltà per riunire finalmente uffici, biblioteca archeologica, archivi e gabinetto fotografico.

L'on. Rava commemora poi con affettuose parole il professore Edoardo Brizio dicendo delle sue grandi benemerenze come insegnante, come archeologo e come direttore del Museo di Bologna.

Accenna quindi il ministro al lavoro compiuto per sistemare la Direzione generale, pubblicare il Bollettino d'Arte, preparare il disegno di legge per gli uffici ed il personale delle belle arti.

Per l'efficace cooperazione del presidente del Consiglio quelli che furono i voti suoi nella sessione di novembre sono oggi proposte concrete di legge cioè l'espropriazione delle Terme Diocleziane, i fondi per la zona archeologica, l'Istituto di S. Michele, la trasformazione della calcografia, provvedimenti tutti compresi nella legge per Roma.

Poi il ministro ha riassunto le molte ed importanti questioni che sono all'ordine del giorno relative all'archeologia ed all'arte, notando come cominci ad essere vivo e fecondo il lavoro e come anche il paese sempre più si interessi a tali problemi e gli studiosi li illustrino con maggior cura. Ha pure notato con soddisfazione come ora anche il paese si rivolga con fiducia al ministero offrendo in vendita col giudizio della Commissione, oggetti quadri e statue di gran valore, domandando restauri, discutendo lavori nuovi. Dopo le scoperte del Foro, altre ora vengono a dar luce sulla storia di Roma. Gli scavi del Palatino, così importanti e così bene illustrati dall'on. Barnabei alla Camera, dove da interrogante diventò interrogato, saranno con ogni cura proseguiti, e così gli altri in varie regioni intrapresi, come già si fece a Pesto e si farà a Locri, a Cotrone, ecc.

Il ministro termina ringraziando la Commissione centrale per l'opera intelligente e premurosa che presta in così grave ufficio, che tanto interessa la coltura e la storia d'Italia.

Il vice-presidente marchese Visconti-Venosta ringrazia il ministro e si associa alla commemorazione del prof. Brizio proponendo di telegrafare le condoglianze alla vedova, cosa che fu fatta immediatamente con un telegramma firmato da tutti i presenti.

La Commissione, passando poi agli argomenti che erano all'ordine del giorno per le sezioni riunite, deliberò dopo breve discussione sopra vari temi importanti che a quell'ordine del giorno dovrebbero aggiungersi, di occuparsi anzitutto degli scavi del Palatino e della conservazione delle pitture della casa di Livia e di Santa Maria Antiqua.

All'uopo i commissari e il direttore generale si recarono nelle ore pomeridiane al Palatino e là udirono dal prof. Corra e dal prof. Vaglieri la relazione intorno alla scoperta delle tombe. Una elegante discussione si svolse fra gli archeologi presenti, intorno alla cronologia ed alla etnografia di quelle tombe, dalla quale risulterebbe la opportunità di collegare, sia tecnicamente che dottrinalmente, questo scavo a quello del sepolcreto preromuleo del Foro.

Fu indi estratta da una delle tombe la sola coppa rinvenutavi, che fu trovata in istato di perfetta conservazione, e seduta stante fu fotografata dal prof. Miliani, come pure l'insieme dello scavo.

Passati poi i commissari alla casa di Livia, si constatò il grave deperimento delle pitture, e la urgente necessità di porvi riparo, per impedirne la completa sparizione, sia con opportune chiusure, sia col distacco.

Per avere poi un termine di confronto, si passò all'esame delle pitture di S. Maria Antiqua. Qui si constatò con compiacimento come le cure assidue ed intelligenti della Direzione dei lavori sieno riuscite a paralizzare in gran parte l'opera inevitabile del tempo, poichè quelle pitture si sono conservate in modo rassicurante, come fu dimostrato anche dagli schiarimenti dati dal prof. Petrignani, assistente del comm Boni, e dal confronto con una riproduzione al vero di quelle pitture, eseguita, appena furono scoperte, dal Di Scanno.

Il che non toglie che anche qui non possa venire contemplato il partito del distacco, tanto più che così si potrà ottenere la intera scoperta anche del secondo, terzo e quarto strato di affreschi sottostanti. Sempre restando inteso che il distacco non significherebbe trasporto in altro luogo, ma apposizione dei dipinti alle pareti originarie.

Infine i commissari rividero il sepolcreto preromuleo, per tornare sulla questione del Palatino, e, fatta la constatazione di alcuni dati di confronto, passarono ad esaminare — e ad ammirare — la metodologia di questo scavo, registrato giorno per giorno graficamente in modo perfetto dal prof. Morigi, sotto la direzione del Boni.

Il comm. Ricci ha investita la Commissione centrale della questione sollevata dalla Corte dei Conti pel pagamento delle somme occorse dal fatto nuovo e non previsto nel bilancio che il Ministero dell'istruzione ha per la prima volta adito ad un'asta di monete antiche.

Si tratta d'una collezione già appartenuta al marchese Carlo Strozzi di Firenze ed a lui giunta per eredità dall'avo: data l'importanza di quella collezione, che veniva poi messa all'incanto, senza che al Ministero venisse data notizia, il Ministero stesso pose a disposizione dei direttori dei musei e dei gabinetti numismatici di Milano, Roma, Taranto, Siracusa, Firenze e Napoli una somma che supera le sessantamila lire; ma dati i prezzi eccezionali cui molte monete furono fatte salire, non ne fu potuta spendere che circa la metà; assicurando tuttavia allo Stato degli esemplari preziosi come tre monete uniche di Populonia, varii pezzi di aesgrave etrusco ed italico, l'asse con la ruota e l'ancora delle serie di Chiusi, il semis con la ruota della serie etrusco-umbra, l'asse trientale di Luceria, il triente unico etrusco ed altre monete di Volterra, della Magna Grecia, della Sicilia, di Roma repubblicana e imperiale, che vengono a colmare le lacune delle nostre collezioni nazionali.

La Corte dei Conti, riconoscendo l'importaaza dell'acquisto e volendo insieme essere moralmente garantita contro la mancata regolarità formale, ha richiesto il parere della Commisstone centrale e questa approvò l'atto del Ministero, facendone anzi le più ampie lodi. La Commissione centrale ha quindi deliberato definitivamente le proposte per gli acquisti di opere d'arte.

E ancora:

La prima sezione della Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti ha discusso intorno alla convenienza di eseguire ad Este alcuni scavi per conto del Governo secondo la convenzione stipulata fra il prof. Ghilardini e i fratelli Nazari, proprietari dei fondi in cui gli scavi dovranno effettuarsi.

Ha quindi preso in esame diversi problemi relativi agli scavi da eseguirsi a Leprignano, ed ha dato voto contrario, per ragioni di decoro nazionale all'accoglimento della domanda del prof. von Dhun di proseguire gli scavi a Locri e a Cotrone, facendo voti che essi vengano fatti a cura del Governo italiano.

Ha quindi esaminato varie proposte di acquisti di antichità falische, per il museo di Villa Giulia, di statue di bronzo e suppellettile funebre per il museo di Ancona. Inoltre ha fatto voto perchè l'area del teatro d'Himera sia sgombrata dalle case rurali che la occupano e siano intrapresi al più presto scavi diretti a mettere in luce il monumento.

Ha approvato il ripristino della guglia nel campanile di San Francesco di Pisa, respinto le proposte per il completamento della facciata della chiesa di San Martiuo in Lucca, e approvata la relazione D'Andrade sulla scala del palazzo del Broletto di Como, con il progetto di costruire una nuova scala entro la torre: ha riconfermato il proprio voto contro la demolizione della chiesa della Croce di Lucca.

Ha constatato lo stato deplorevolissimo in cui è ridotta la meravigliosa opera del Correggio, in San Giovanni Evangelista di Parma: ha respinto nuovamente il progetto per le decorazioni pittoriche della cattedrale di Nardò (Lecce) ed ha preso varie deliberazioni sopra acquisti ed assegnazioni di quadri.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Giugno 1907. N. 6.

Di una ignorata Cappella dipinta in Spoleto da Giovanni Spagna

Sotto una brutta tela settecentesca, si celavano fino a poco tempo fa, nella parete di un altare della chiesa di S. Ansano in Spoleto, i resti di un grande affresco di Giovanni Spagna. Mariano Guardabassi vide certamente quei resti, poichè nel suo *Indice-Guida dei Monumenti dell'Umbria*, così ne fece ricordo: Chiesa di S. Ansano. — *Parete destra, altare presso l'ingresso, affresco, — Maria in seggio sostiene Gesù sul sinistro ginocchio in atto di benedire; in alto due Angioli reggono un drappo ed ai lati del seggio rimangono tracce di due santi; opera probabilmente d'uno scuolare dello Spagna.* E io stesso ben rammentavo di aver veduta su quella parete, nella mia infanzia, una grande macchia di colore, un giorno in cui venne tolto momentaneamente il brutto quadro che la nascondeva.

Di recente, fatta nuovamente rimuovere la tela settecentesca per vedere se l'asserita opera di uno scolaro dello Spagna meritasse particolare considerazione, con sorpresa mi sono trovato di fronte ai resti di una vasta e bella opera di quell'insigne quanto sconosciuto e, purtroppo, assai spesso calunniato maestro, che fu Giovanni Spagna.

Le riproduzioni che qui vengono date, tratte da fotografie eseguite dalla cessata *Scuola di arti grafiche*, che era annessa al Convitto per gli Orfani degli Impiegati civili dello Stato, esistente in Spoleto, mi dispensano da una minuta descrizione.

Madonna col Bambino - Giovanni Spagna - Chiesa di S. Ansano - Spoleto.

Dirò solo, per maggiore intelligenza del lettore che, in origine, dove oggi sono i resti dell'affresco, chiusi entro la cornice marmorea di un moderno altare, si apriva certamente una grande nicchia a fondo piano, tutta decorata da Giovanni Spagna, sul gusto di quella ancora esistente nella *Chiesa delle Lagrime* presso Trevi, dovuta allo stesso Maestro. Ciò che ora rimane, è soltanto una parte del fondo della nicchia, in cui veggonsi i resti di un dipinto che, nella sua originaria integrità, doveva essere scompartito a guisa di un'ancona o pala d'altare, forse con predella, pilastrini sostenenti una trabeazione, e timpano semicircolare.

In alto, infatti, apparisce ancora un piede umano, nudo, e parte di un angioletto in mezzo alle nubi (forse l'Eterno Padre in gloria): sotto vi era una trabeazione, della quale è tuttora visibile un tratto del fregio. Nel mezzo del quadro, davanti ad un panneggio verde scuro, sorretto da due angioli volanti, siede sulle nubi la Vergine vestita di rosso, con panno bianco in testa e manto azzurro, e col putto ignudo: mentre, lateralmente inginocchiati, aveva, a sinistra di chi guarda, S. Giovanni Battista, a destra un Santo con piviale, recante nelle mani un flagello o disciplina (S. Ambrogio di Milano). Due altre immagini si vedevano in quest'opera: S. Sebastiano a destra e S. Rocco a sinistra. Non sono riuscito, però, a determinare se queste fossero dipinte nel fondo stesso del nicchione, e formassero parte della composizione centrale, o si vedessero figurate nella grossezza del rincasso, come nella citata chiesa delle Lagrime presso Trevi, oppure nei pilastri della fronte, come a S. Giacomo di Spoleto. Ambedue queste ultime ipotesi sono, del resto, ugualmente ammissibili, poichè è da ritenere che la fronte e la grossezza della nicchia, in cui era il dipinto che sto tentando di ricostruire idealmente, avessero ornamenti pittorici di fregi e di figure,

L' articolo su « La pittura all'Esposizione d'Arte Antica di Perugia », ricco di riproduzioni, eseguite a posta per la *Rassegna d'Arte*, ha ritardato di alcuni giorni la pubblicazione del presente fascicolo, della qual cosa chiediamo venia ai lettori

della stessa mano, come usarono Giovanni Spagna e altri maestri di quel tempo.

Quando ottenni di rimettere in luce gli avanzi di questo dipinto, tranne la figura del Bambino, e in parte quella della Vergine, il resto traspariva appena sotto una mano di bianco di calce; e la Vergine e il Bambino stesso, se erano salvi dal bianco di calce, presentavano qua e là notevoli scalfitture, ma fortunatamente non gravi.

Anche così come la rinvenni, però, l'opera si faceva apprezzare per quello che veramente è; e, ripulita e riparata con scrupolosa diligenza, dal pittore sig. Benigno Peruzzi di Spoleto, anche meglio ne apparirono i pregi di disegno, di colorito, di intonazione e di chiaroscuro, onde rifulge, e che la rendono ornamento invidiato della modesta chiesa in cui venne dipinta, e meta agognata a quanti vogliano conoscere uno dei pochi lavori autentici di Giovanni Spagna.

E che sia di Giovanni Spagna, anzi dell' ultima sua maniera e forse anche l'ultima sua opera, non può aver dubbio chi ha studiato quel maestro, non su dipinti sparsi nelle varie Gallerie d'Europa e a lui falsamente attribuiti, o che si tenta oggi far passare per suoi, ma sulle opere veramente dovute al suo pennello, recanti la sua firma, o da serii documenti autenticate. Il che, del resto, è più raro di quanto possa, a prima vista, sembrare, per la semplice ragione che dell'opera pittorica di Giovanni Spagna e dei suoi continuatori manca tuttavia uno studio coscienzioso; anzi, per meglio dire, manca anche un semplice tentativo di tale studio.

Avendo io, da tempo, avuta occasione propizia di volgere i miei studî anche su tale argomento, ed essendo riuscito a raccogliere nuovi documenti e antiche testimonianze inedite relativi allo Spagna, alla sua famiglia ed ai suoi scolari od aiuti, sono in grado, intanto, di affermare, senz'altro, che l'arte particolarissima di maestro Giovanni non morì con lui. Ebbe anch'egli dei continuatori; ma nessuno fu tale da potersi paragonare al maestro. Anzi, il più valente, benchè si fosse impadronito della tecnica caratteristica dello Spagna, e si valesse dei disegni di lui, pure a lui rimase grandemente inferiore per sentimento e per finezza, e limitò, quasi, l' opera sua alla riproduzione delle prime maniere di Maestro Giovanni.

La Madonna di S. Ansano, invece, mostra un fare largo, evoluto, una modellazione forse anche eccessiva nel putto, e, caratteristica particolare delle immagini dello Spagna, una grande profondità di sentimento. La testa del Bambino ha, inoltre, quella notevole asimmetria che vediamo nella testa del S. Michele Arcangelo di Gavelli, opera questa datata non solo, ma unica rimastaci con la firma dell'autore. Essa reca, infatti, la scritta:

RE
IOHE · HYSPANO · PENTO | M · D · XVIII

scritta che io, per primo, riuscii a leggere correttamente e completamente, parecchi anni or sono.

Tutte queste osservazioni ed altre che tralascio per brevità obbligano da sole a ritenere che il dipinto di S. Ansano non ad uno scolaro ma allo Spagna stesso debba restituirsi, e, di conseguenza, è necessario collocarlo per ragione cronologica immediatamente dopo le pitture di S. Giacomo presso Spoleto, e, cioè, tra il 1526 e il 1528, anno in cui abbiamo l'ultimo ricordo di Giovanni Spagna, il quale morì, certamente, prima del 1533.

Ma, non soltanto i caratteri artistici e tecnici ci dicono che la Madonna della chiesa di S. Ansano in Spoleto è opera di Giovanni Spagna. Abbiamo anche un antico documento che lo afferma in modo assoluto.

Giovanni Battista Bracceschi, un Frate fiorentino che, come ormai è noto, fu due volte a Spoleto, per alcuni anni, nella seconda metà del XVI secolo, e raccolse materiali per tessere una compiuta storia di quella città, nei suoi *Commentarî*, prezioso manoscritto inedito che si conserva in Spoleto, nella biblioteca del conte Paolo Campello, annotava a carte 190: *In santo sano* (S. Ansano) — *Alla capella dei lombardi dipinta dallo Spagna.*

Il Bracceschi scriveva cinquant'anni dopo, all'incirca, l'esecuzione del dipinto, e pare che conoscesse di persona anche un figlio dello Spagna, Don Giovanni Andrea, che fu per moltissimi anni Sagrestano maggiore del Duomo di Spoleto, come risulta da alcuni documenti inediti da me rinvenuti. Dico che forse conobbe di persona questo figlio di Maestro Giovanni, perchè a carte 199 dello stesso libro, il buon Bracceschi annotava pure: *Spagna, pittore, padre di don Giovan Andrea in sant'andrea,* dandoci così, se non erro, anche la notizia del luogo di sepoltura dello Spagna, che parrebbe fosse stato nella chiesa di Spoleto intitolata a S. Andrea, oggi distrutta. E che il Bracceschi conoscesse di persona Don Giovanni Andrea, può arguirsi non solo dalla forma della riferita citazione, ma anche da queste date: il Bracceschi fu la prima volta a Spoleto e raccolse gran parte dei materiali che costituiscono i suoi *Commentarii,* innanzi al 1586. Don Giovanni Andrea era certamente Sagrestano maggiore del Duomo nel 1560, e forse lo fu anche più tardi.

Ma che Don Giovanni Andrea, *magistri Ioannis alias spagne pictoris,* come si faceva qualificare questo figliuolo dello Spagna nei contratti del tempo da me rivenuti, fosse o no conosciuto di persona dal Bracceschi, importa fino ad un certo punto; la recisa affermazione del buon Frate nell'attribuire a Giovanni Spagna l'affresco di S. Ansano, assume invece un grande valore per lo scopo che egli si era prefisso, per la diligenza con la quale esaminò il dipinto, e per la relativa vicinanza di tempo tra il soggiorno del Bracceschi a Spoleto e l'esecuzione del dipinto. E, del resto, niente ci vieta di credere che nell'opera stessa, allorchè era integra, si leggesse il nome del pittore, come appunto si legge ancora a Gavelli.

Ho detto che il Bracceschi esaminò con diligenza il dipinto: infatti, in quello stesso manoscritto, a carte 190, oltre le notizie già riferite, si leggono due versi latini, un distico, che di certo qualche Umanista spoletino del tempo compose per la cappella dei lombardi o muratori in S. Ansano, e che lo Spagna dipinse probabilmente nella predella che serviva di base a quella sua composizione. Il distico dice:

AERE PIO INSUBRES PULCHRUM HOC STRUXERE SACELLUM
HIC PIE THURE DEUM FLECTE VIATOR ABI.

Se non che, a questo punto, potrebbe nascere ancora un dubbio: se, cioè, la cappella dei lombardi (*Insubres*) sia la stessa della quale ci occupiamo, o non piuttosto fosse qualche altra andata per sempre perduta, a cagione dei lavori di ammodernamento della chiesa di S. Ansano, eseguiti sul finire del XVIII secolo. Ma, anche un tal dubbio mi è dato dissipare, mercè alcune carte capitatemi tra le mani. Sono queste carte gli avanzi del piccolo Archivio della spoletina *Università dei lombardi*, la quale acquistò, fece decorare e mantenne, fin quasi ai giorni nostri, la cappella che vengo illustrando.

Da un foglio membranaceo lungo m. 0,51, largo m. 0,35, che è il più antico documento esistente tra quelle carte, si apprende che, nel 1506, i maestri *Giovanni Antonio da Como, Bernardino de' Marinoni di Milano* e *Francesco Giovanni di Castel S. Pietro* PARTIBUS LOMBARDIE, acquistarono, per gli atti di Daniele Grifi, dall'Abate di S. Giuliano e da altri due Canonici Lateranensi, ai quali apparteneva, allora, la chiesa di S. Isacco, detta poi di S. Ansano, il diritto di costruire una cappella per l'Università dei Lombardi *ubi modo est porta clausa de ligno* VERSUS ORIENTEM (che è appunto la parete in cui si vede il nostro affresco), e di scavare nel pavimento della chiesa, dinanzi a questa cappella, due sepolture, ancora visibili fino a poco tempo fa, ed ora scomparse per l' inconsulta e arbitraria rinnovazione del pavimento della chiesa con mattonelle di cemento!

Tra le carte pervenute nelle mie mani esistono anche due copie in pergamena e varie conferme degli *Statuti della Università dei muratori e scarpellini* o dei *lombardi*, ai quali, in origine, pare si aggiungessero i *fornari* e i *ciabattini*. La prima copia è del 1587; la seconda è del 1732. Gli Statuti originali però non vi sono, nè si può sapere quindi se seguissero immediatamente la compra della cappella o, come è più probabile, fossero precedenti. Le copie ci dicono soltanto che li aveva rogati il *quondam ser Antonio Zampolino Notaro spoletino*. Però anche queste copie benchè cavate, come in esse è detto, dagli Statuti originali, *per longo tempo et mala cura, quasi tutti cassi, et in parte lacerati*, concorrono a identificare la nostra cappella. La copia del 1587 comincia, infatti, così: *Al nome dell'onnipotente Dio della sua Madre gloriosa sempre vergine Maria et del glorioso Martire* SAN GIOVAMBATTISTA, ecc. La seconda, del 1732, anche prima di *S. Giovanni Battista*, reca il nome di S. ROCCO. Ma, dove rivelasi chiaramente quali immagini di Santi lo Spagna colorì nella cappella dei *lombardi*, è in un contratto che codesta Università fece per mano del Notaio *Placito Lili*, nel 1573, con l'Abate e i Canonici di S. Ansano, ai quali cedette alcune terre coltivate, sotto certe date condizioni. Tra queste vi è l'obbligo della celebrazione di quattro ufficî religiosi in ogni anno, *videlicet*, dice l'atto, *unum in festivitate* S^TI^ AMBROSII; *Aliud in festivitate* S^TI^ SEBASTIANI; *Aliud in festivitate* S^TI^ JOANNIS BAPTISTE *de mense Junii; et aliud in festivitate* S^TI^ ROCCHI. Dalle quali parole risulta chiaramente non solo che tutte queste immagini di Santi dovevano, come ho già notato in principio di questo scritto, far parte dell'opera pittorica di Giovanni Spagna, ma altresì la disposizione delle immagini stesse, tenuto conto che abbiamo ancora i resti delle due centrali, e cioè di *S. Giovanni Battista* e di *S. Ambrogio*.

Riconquistati così alla storia e alla pubblica ammirazione i resti del vasto affresco che Giovanni Spagna dipinse in Spoleto, nella cappella dell'Università dei muratori e scalpellini, in S. Ansano di Spoleto, non poteva, di certo, permettersi che giacessero più oltre celati. Se non che, una grave difficoltà bisognava superare. I frammenti erano tali che, per le esigenze del culto, non tutti si potevano lasciare scoperti. E anche volendo limitarsi alla sola parte centrale, contenente le immagini della Vergine e del Bambino, queste sarebbero rimaste da un lato

Particolare dell'affresco di Giovanni Spagna - *S. Ansano* - Spoleto.

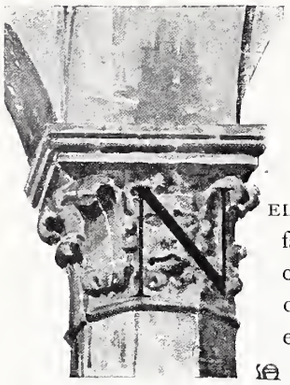
del moderno altare, con effetto, esteticamente, sgradevolissimo. Nè, di certo, era il caso di pensare ad aggiunte o completamenti o a distacchi, che apparivano subito come un'offesa all'arte e al buon senso.

Studiato, però, con amore il non facile problema, anche questa difficoltà fu superata. Mercè la perizia del valente Prof. Diomede Catalucci dell'Istituto di Belle Arti di Urbino si potè comporre una cornice che, disegnata ed eseguita dallo stesso Prof. Catalucci, a spese del parroco Don Angelo Pitto, e collocata in modo da rimuoversi facilmente ad ogni occorrenza, permette oggi di ammirare, sopra il moderno altare, la bella Madonna che lo Spagna dipinse per l'*Università dei lombardi* residenti a Spoleto: Madonna doppiamente preziosa perchè è l'ultimo, e fino a poco fa invisibile resto di una vasta e bella opera d'arte andata, in grandissima parte, miseramente distrutta; e perchè ci dà modo di fare un nuovo passo nello studio e nell'equo apprezzamento dell' esplicazione artistica di quel misterioso pittore umbro che si chiamò Giovanni Spagna.

GIUSEPPE SORDINI.

Due Chiese del Quattrocento

S. Agostino e S. Nicolò ai Celestini in Bergamo



Capitello nel cortile della chiesa di S. Niccolò - Bergamo.

Nell'allontanamento che si volle fare lungo tutto il secolo XIX delle corporazioni religiose dai propri conventi ridotti in tal modo a edifici squallidi e tetramente melanconici, privati per così dire di ogni alito di vita, la conservazione degli edifici stessi e delle chiese che ad essi si incorporavano, certo ebbe a soffrire non poco: a questo s'aggiunse frequentemente la incuria quasi sprezzante di chi era subentrato nel possesso e che si curava ben poco se nel completo abbandono di tutto ciò che a lui non poteva direttamente interessare, muri vecchi si sfasciavano, terrecotte ed elementi scultorii decorativi cadevano a pezzi, vetusti campanili si fendevano minacciando rovina. Che se pure chi occupò queste antiche costruzioni chiesastiche e conventuali ebbe qualche rispetto a certe parti degne di considerazione nel riguardo artistico e storico, non potè però a meno (e questo fu necessità del nuovo stato di cose) di rimaneggiare e riadattare a modo suo antichi refettori a voltine e ad affreschi imbiancandoli o dividendoli con muri e tavolati, di sostituire nuove imposte e sportelli a vetri al posto delle antiche finestre, di togliere o mascherare le vecchie incomode scale, di murare gli artistici pozzi negli ampi cortili, di coprire, in omaggio alle leggi dell'igiene e della salute pubblica, ogni parete che appena sapesse d'antico d'uno strato rilevante di calce candidissima.

E si ebbero così tutte le trasformazioni degli antichi conventi che ora, ridotti e destinati ad accogliere caserme o magazzeni, officine o depositi di merci, vivono di una vita loro impropria e falsa, così come in un castello duecentesco si credesse di ridestare l'antico splendore collo importarvi la nostra vita moderna tanto dissimile dalla vita stranamente sconvolta e fosca dei cavalieri medioevali.

Tale è l'impressione che ci danno codesti edifici riattati ai nuovi bisogni, impressione di mestizia per così dire, come di cosa che va evocando alla nostra mente dalle lontane età ricordi gloriosi o fulgide memorie quasi a contrapposto dell' incuria dell'oggi, e dei rabberciamenti suggeriti dall'interesse o dall'avidità.

Così è avvenuto delle due chiese di *S. Agostino* e di *S. Nicolò* in Bergamo cogli annessi conventi: la prima un tempo dei Padri Agostiniani di Lombardia ora ridotta a caserma e deposito militare, la seconda, già dei Padri Celestini, ora adibita coi fabbricati attigui a ospedale per malattie infettive; sì l'una che l'altra freddamente severe e melanconiche (l'imbianchimento le ha in molte parti ricoperte); quella risonante dei mille frastuoni della vita militare, questa raccolta in pensosa quiete, turbata solo dai ripercossi rumori dei borghi lontani.

***

Vediamo qualche appunto storico su questi due edifici chiesastici ed esaminiamone la compagine costruttiva.

Nella « Effemeride sagro-profana » scritta dal P. Donato Calvi nel secolo XVII (1), si trova, sotto la data 1 Gennaio 1290: « Si consagrorno i principii del nuovo anno con l'erettione e fabbrica della Chiesa e Monastero de' Padri Eremitani di S. Agostino; hoggi con solenne processione portatosi il vescovo Bongo a gettare la prima pietra e piantar la croce perchè poi fosse il sagro Tempio a Santi Giacomo e Filippo dedicato ». Il tempio sotto la sopraintendenza dei padri Timoroso di Brescia e Prudentio di Ghisalba fu, dopo non molti anni, condotto a termine; fu però consacrato solo l'11 Febbraio 1347 dal Vescovo Bernardo Bernardi. Ma nel nuovo monastero e colla nuova chiesa non per lungo tempo rimasero i Padri di S. Agostino poichè, il Calvi asserisce, nel 1402 in seguito a lotte tra Guelfi e Ghibellini andarono distrutti la chiesa e il convento stesso. Ma nella parola *distrutti* vi è evidente esagerazione poichè non è certo possibile assegnare a più di mezzo secolo dopo quando si decise la ricostruzione della nuova chiesa il presbiterio della chiesa

Facciata della Chiesa di S. Agostino - Bergamo - *Fot. Taramelli.*

(1) Effemeride sagro-profana di quanto è avvenuto in Bergamo dalle sue fondazioni.

attuale che nella forma a pianta quadrata con volta a crociera profilata da costolature a sezione circolare non può certo risalire oltre il secolo XIV.

Nel 1442 i frati Agostiniani furono allontanati dal convento per alcune ragioni d'indole morale, e due anni dopo, il 5 Gennaio 1444, vi si stabilirono gli Osservanti Minori di Lombardia: si decise allora in Bergamo la ricostruzione del convento (1): la città pubblicò in tal giorno un decreto nel quale era detto: *Ordinatum est quod monasterum Fratrum Eremitarum de Pergamo reedificetur per oblationes et alio modo, ut melius videbitur.*

Sorse allora l'attuale chiesa che, tranne qualche aggiunta del secolo XVIII, si presenta a noi, almeno nella struttura complessiva, così come si costrusse nella seconda metà del '400.

Tutti gli edifici posti ad occidente per così dire dell'asse della chiesa non hanno per sè una fisionomia speciale tale che si possano indiscutibilmente riportare a una epoca certa e sicura: è probabile siano sorti però verso la fine del sec. XV anche perchè a questa data corrisponde un periodo importante nello sviluppo del convento stesso come fanno fede le frequenti sedute (nel 1458, 1474, 1488, 1493, 1500) che vi teneva il capitolo generale della Congregazione Agostiniana di Lombardia.

Le parti migliori che rimangono ancora del monastero e della chiesa, sia nel riguardo architettonico sia negli elementi decorativi scultorii e pittorici, si riducono attualmente alla facciata, al soffitto della chiesa colle vecchie decorazioni, ad una porta con due finestre che scoperte alcuni anni fa furono murate sotto il porticato che cinge il cortile d'ingresso.

Il dotto studioso, cultore d'arte e di storia bergamasca, Ing. E. Fornoni, nell'opera citata arguisce che la porta e le due finestre scoperte nel cortile fossero avanzi di una cappella aperta nel portico del cortile d'onore come era consuetudine del medioevo e accenna agli esempi consimili di S. M. Novella, di S. Marco e di S. Croce in Firenze e del monastero di Pontida (Bergamo): l'argomentazione è tale da soddisfare, anche perchè i capitelli e i fregi che decorano il portale e le colonnette delle finestre ci portano indubbiamente per la rigidità trecentesca dei fogliami e per il tipo dei motivi bizantineggianti al sec. XIV: ond'è ammissibile l'ipotesi che questi avanzi appartenessero alla antica costruzione consacrata nel 1347 che, secondo il Calvi, fu, per le lotte di parte, distrutta.

La chiesa, che ai tempi del Calvi conteneva 18 altari, a una navata sola separata ora da due assiti, uno orizzontale e l'altro trasversale che la dividono in quattro parti, per meglio adattarla agli usi di magazzeno e deposito militare, è a grandi arcate a sesto acuto coperta da travi in vista longitudinali e trasversali che racchiudono così dei riquadri decorati da fregi in parte quattrocenteschi, in parte di epoca più tarda, con figure grossolane di santi e di sante a chiaroscuro su fondo di diverso colore. Sulle pareti nessuna traccia di frammenti decorativi: l'intonaco corre uniforme per tutta la lunghezza della chiesa.

(1) Ing. E. Fornoni - *S. Agostino e le nuove fortificazioni in Bergamo*. 1883.

Ma la parte migliore che ancor oggi ci si presenta e che colpisce per la eleganza e semplicità delle linee e insieme pel gradevole colore della bigia arenaria, che nella tenue varietà dei toni,

par che risvegli l'anima dei secoli

è la facciata, completa ancora per la struttura architettonica e per la presenza dei fregi ornamentali, in cattivo stato però e per il fulmine che la colpì nell'agosto 1664, abbattendole il pinnacolo centrale e rovinando una parte del cornicione di coronamento e per la posizione sfavorevole, quasi a Nord, in cui è posta: condizione questa assai grave per la resistenza del materiale impiegato che già per la sua natura eterogenea è soggetto a facile erosione.

Non si hanno notizie sicure nè sul nome probabile

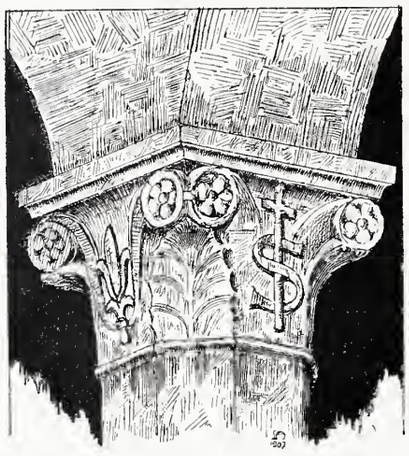
Finestra nell'ex chiostro degli Agostiniani — Bergamo.

dell'autore nè sull'anno della costruzione della facciata. Due scrittori di cose d'arte misero fuori nomi che non si possono in alcun modo accettare: L. G. Calvi l'attribuisce a *Ugo de' Campiglioni*, l'abate Malvezzi (1) a *Pietro Nova* di Bergamo aggiungendo anche la data 1335: il primo va escluso per il carattere più libero e per la forma più evoluta che presentano i particolari decorativi di questa facciata in paragone alle opere dell'Ugo Campionese, più fredde e più rigidamente ispirate dall'arte trecentesca. — Ugo (padre di Giovanni, che fiorì verso il 1340) lavorando nei primi anni del '300 non poteva che dare delle scolture d'impronta medioevale; — il secondo pure non può essere preso in considerazione perchè la data della costruzione è certamente posteriore al 1334. Come poteva essere costruita la facciata se, come asserisce Donato Calvi, la chiesa nei suoi principii aveva il coro situato in altra parte e solo nel 1444 si procedeva all'ere-

(1) Ab. G. Malvezzi - *Le glorie dell'arte lombarda*, 1882, pag. 57.

zione della nuova chiesa assai più ampia e spaziosa della prima ?

È quindi cosa logica ammettere la costruzione della facciata nella seconda metà del sec. XV : la avvicinano infatti all'arte del Rinascimento alcune forme di capitelli delle colonnette che pure nella linea gotica hanno perduto l'angolosità e la rigidezza : i fogliami della parte terminale



Capitello nel cortile della chiesa di San Niccolò ai Celestini - Bergamo.

della fronte, i grandi fiori crociformi che coronano la sommità dei finestroni.

A portare la probabile data al 1500, l'Ing. Fornoni si servirebbe anche del confronto fatto degli strati di arenaria cavati nella vicina frazione di Castagneta cogli stessi materiali usati per altre fabbriche di data certa.

Questa facciata pur così armonica nella gentile e fine bellezza delle sue linee va purtroppo deperendo con notevole rapidità : già gran parte del fregio di coronamento dei gattoni ricorrenti lungo la linea del sesto acuto dei finestroni e i fiori cruciformi terminali hanno subìto non lievi avarie sotto l'inclemenza dell'intemperie : non sarebbe possibile utile e facile ricavare dalle parti ornamentali che ancora rimangono in buon stato alcuni calchi in gesso, prima che ogni elemento decorativo scompaia per sempre?

Evidentemente non si può pensare che ad un interessamento privato : ma chi vorrà in tempi come i nostri di febbrile attività per la vita occuparsi di simili passatempi ?

***

1311 - 3 Ottobre.

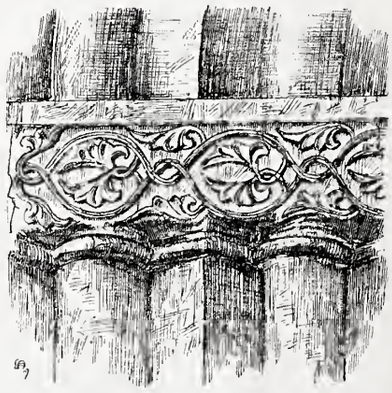
« Fra benefici insigni apprestati alla nostra patria da Guilelmo Longo detto de gli Alessandri Cardinale di S. Nicolò in Carcere, nostro concittadino fu l'erettione del nobile Monastero, et Chiesa de Celestini, sotto il titolo di S. Nicolò, fondato in Plorzano. Questa Chiesa fu in questo giorno da Cipriano Longo, Vescovo di Bergamo, consagrata, presente lo stesso Guilelmo Cardinale.... » (1)

Degli edifici costrutti e consacrati in quest'anno probabilmente ora non rimane più che il chiostrino occidentale : le altre parti vi furono aggiunte e nel sec. XV (le ornamentazioni ed i fregi ci sono evidente dichiarazione) e nel sec. XVIII, come ci attesta una lapide del 1720, murata all'esterno, ove si ricordan l'abate Celestino Ragazzoni e i nipoti fratelli De Bottanis che alla chiesa preesistente vollero aggiungere *quod foris est ornamentum*, costruendo probabilmente l'attuale portichetto anteriore e aprendo le finestre settecentesche che ancora si vedono.

Il campanile, alto, costruito in pietrame d'arenaria, non rivestito, coperto di un acuto cono cestile, mozzo a tre quarti dalla sua base, colle bifore aperte sulla cella campanaria a semplici decorazioni in mattoni, è l'unica parte della costruzione che porti una data, 1480, scolpita in una lapide murata su una delle pareti del campanile stesso con un nome accanto, FR. DONATUS.

Ora, poichè i due muri d'ambito, formanti le ali della chiesa, sono appoggiati al muro del campanile, (non sarebbe certo stato possibile incuneare i muri di quello entro la fabbrica preesistente) è logico arguire che la chiesa sia sorta dopo la costruzione del campanile, anche perchè gli archetti decorativi della gronda che pure ci riporterebbero qualche anno indietro non presentano tali caratteri ornamentali che si debbano escludere dai primi anni del '500 : due piccole teste umane scolpite negli sporti in pietra reggenti due archetti d'angolo pur avendo grande analogia colle figure medioevali trecentesche si possono benissimo credere di più di un secolo dopo, quando si pensi all'arte nostrana che si manteneva ligia alle forme antiche della tradizione ed alla poca importanza che dovevano avere quei piccoli pezzi ornamentali trascurati anche nell'esecuzione.

Dei primi anni del '500 ci appaiono anche gli affreschi che in parte ricoprono ancora la chiesa internamente e in special modo la parete rivolta a Sud. Raffigurano santi e sante disposti uno di fianco all'altro : rovinati in alcune parti delle vesti particolarmente ; conservati però abbastanza bene nelle teste ben disegnate, cinte di aureola a fregi e in leggiero rilievo e colorite con quella



Fregio decorativo sulla strombatura di una porta dell'ex Chiostro degli Agostiniani in Bergamo.

tinta rossiccia delle carni che è comune all'arte bergamasca di questo periodo. Raffigurano gli affreschi della parete a Sud, S. Ambrogio con un devoto al piede, S. Caterina, S. Biagio, S. Cristoforo, un Vescovo, e nelle pareti di fronte un Cristo morto fra le braccia della Vergine, un Cristo in Croce e una Vergine adorante il Bambino, dovuti probabilmente a un'altra mano alquanto più trascurata.

(1) Effemeride del P. D. Calvi. La data è confermata da una lapide del tempo conservata in S. M. Maggiore a lato del sarcofago del Card. Longo.

Chiesa di S. Nicolò ai Celestini - Bergamo - *Fot. Taramelli.*

Fuori della chiesa (tutta decorata nella vôlta a botte della parte anteriore da grossolani stucchi del 1700 di sgradevole effetto a fondo azzurro e verde) si entra nel porticato che racchiude l'ampio cortile centrale cinto da 25 colonne ottagone con capitelli in pietra coperti in parte da uno strato di calce: capitelli a fiorami e volute del secolo XV: alcuni fregiati di elementi gotici, altri di fogliami acutamente frastagliati come cardi: parecchi col motivo del fiordaliso comune all'arte del Rinascimento e la lettera S sormontata da una croce a indicare la natura chiesastica dell'edificio; elementi da non lasciar dubbi intorno all'epoca della costruzione del cortile che si presenta come esempio d'arte semplice del tardo quattrocento.

Il chiostrino che fiancheggia il cortile maggiore, circondato pure da colonne ottagone ma più grossolane delle prime coi capitelli e le basi fatte di mattoni è certo di più d'un secolo anteriore al chiostro maggiore: il profilo dei capitelli smussati agli angoli come quelli caratteristici lombardi, la piccola altezza dei fusti delle colonne (m. 1.30): la forma dell'abaco e della base, la massiccia struttura degli archi e l'aspetto stesso di costruzione romanica ci portano a considerare questo chiostrino come opera trecentesca, contemporanea quindi alla data di fondazione (1311) o di poco posteriore.

Tutto il resto che fu aggiunto alla chiesa ed al chiostro è di epoca assai più tarda e non ha interesse di sorta. Solo nei tramonti luminosi contro le colline degradanti nell'azzurro il bruno profilo del campanile e della vecchia chiesa sembra si risvegli dal mesto, quasi funebre raccoglimento in cui da un secolo è avvolto e ci narri le scene a cui fu testimone, scene e lotte e mutazioni della vita di nostra gente, dalla fondazione del monastero ai funerali del 1354 all'insigne giureconsulto Alberico da Rosciate, dal turbinoso imperversare delle guerriglie di partito che per violenza dei Ghibellini nel 1393 in tale località si svolsero a l'abbandono che gli ultimi cenobiti diedero or più di mezzo secolo fa al loro secolare asilo.

LUIGI ANGELINI.

Un dipinto di Sano di Pietro.

Fra le fotografie pubblicate dal sig. D. Anderson se ne trova una del quadro abbastanza noto di Francesco Francia nella chiesa di S. Vitale di Bologna. Come sappiamo questo quadro fu dipinto per incorniciarvi un altro più antico colla Madonna ed il Bambino, il quale in quei tempi era tenuto in particolare venerazione. Esso, per quanto io mi sappia, non venne mai attribuito al suo vero autore, sebbene, come si può anche giudicare dalla riproduzione che ne diamo ora, riveli chiaramente la sua origine senese. Difatti noi abbiamo qui un lavoro di quell'amabile pittore che fu Sano di Pietro, lavoro che, malgrado lo stato in cui si trova, va annoverato fra le più simpatiche creazioni di quel Maestro. LUCY OLCOTT.

Madonna con Putto di Sano di Pietro nel quadro di Francesco Francia
Chiesa di S. Vitale — Bologna. *Fot. Anderson.*

La Pittura all'Esposizione d'arte antica

DI PERUGIA [1]

SEMBRA che le « Mostre d'arte antica » sieno di moda in Italia; dopo le recenti esposizioni di Siena e di Macerata, ecco a breve intervallo aprirsi quella di Perugia, annunciata forse con più solennità delle precedenti. Non discuteremo ora intorno alla maggiore o minore opportunità di tali mostre nè della loro efficacia morale o educativa, sebbene a parer nostro, molto si potrebbe dire in proposito, il fine di questo scritto essendo unicamente di porgere ai lettori della Rivista una breve rassegna dei dipinti esposti.

Se la Mostra della quale scriviamo non fosse stata con un provvedimento molto saggio aggregata alla civica Pinacoteca, forse taluno si chiederebbe se in verità essa giustificava, almeno agli occhi del pubbico in generale, la grande *réclame* che le fu fatta. Ma, unita alla ben nota Galleria, viene a possedere un reale valore e a presentare intere sse anche per coloro i quali non si sono specialmente occupati dell'arte umbra. Inoltre essa offre allo studente la preziosa opportunità di poter vedere senza fatica nè sforzo un gran numero di lavori la cui conoscenza, nei passati anni, costava all'appassionato cultore della pittura umbra settimane e mesi di pazienti, per quanto alle volte deliziose, peregrinazioni e ricerche. È quindi ben naturale che alla ristretta cerchia dei ricercatori la volgarizzazione di opere che essi impararono a conoscere ed amare nelle loro dimore originali cagioni un indefinito senso di rincrescimento e quasi di positiva sofferenza. Tutte le opere d'arte perdono se trasportate ed ammassate in una pubblica Galleria, lungi dal loro ambiente naturale, ma la pittura umbra è forse fra quelle che meno si adattano ad un simile trattamento. E, come succede sempre nel caso di tali esposizioni, vi ha un'altra conseguenza che non riesce meno sgradevole allo studioso serio ed al vero amatore, e cioè, l'inevitabile produzione di articoli libri e opuscoli artistici che veggono la luce entro un breve periodo di tempo e sono per lo più dovuti a persone la cui conoscenza della scuola che imprendono ad illustrare è, per dir poco, molto superficiale.

Quanto al pericolo di vendite clandestine, l'elemento mercantile non mancando mai in queste circostanze, possiamo dirne poco nel caso presente, giacchè i dipinti di privata proprietà esposti non sono in numero sufficiente nè di tanto valore da costituire una probabile minaccia al patrimonio artistico della Nazione.

Lasciamo dunque le considerazioni accessorie e passiamo in rivista la Mostra stessa.

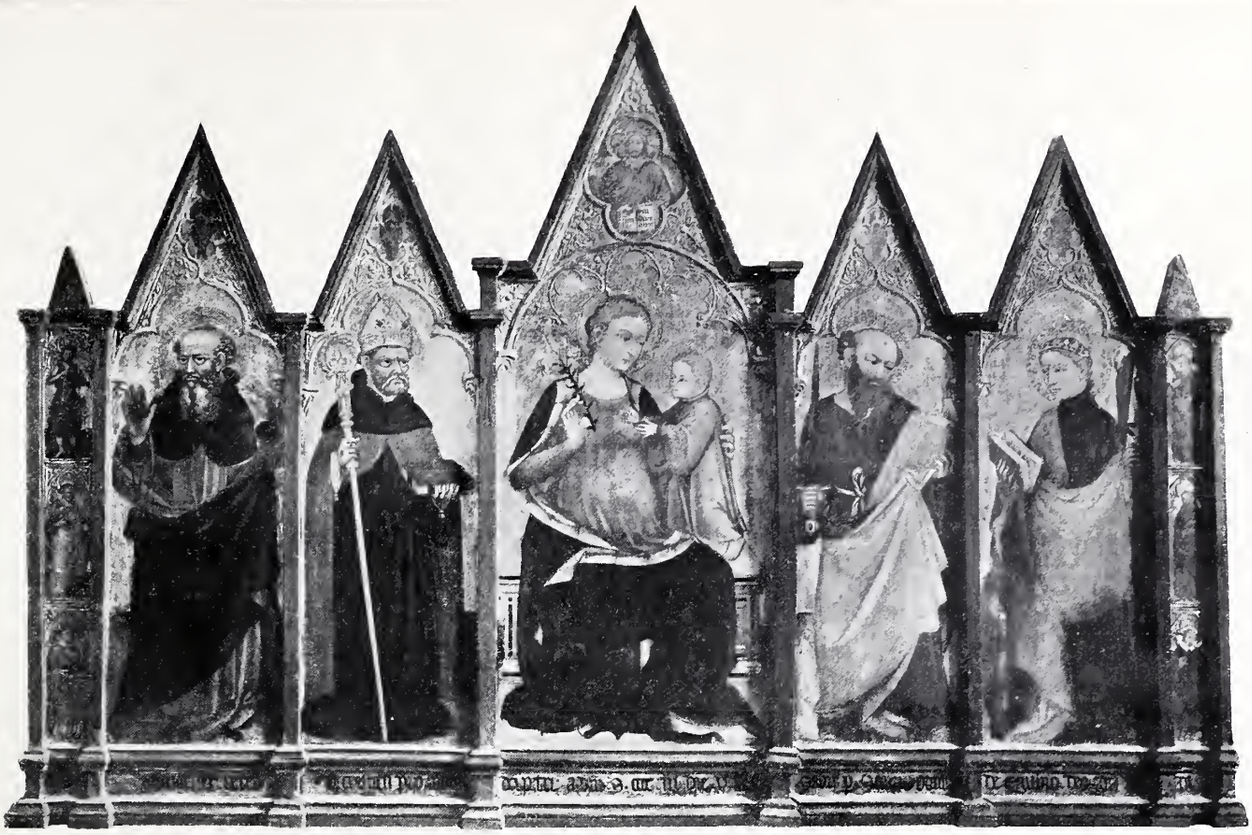
***

La pittura propriamente detta primitiva nella Esposizione è rappresentata da alcuni esemplari giudiziosamente scelti fra gli antichi lavori che, se non appartengono in modo diretto e particolare all'arte umbra, posseggono però le caratteristiche degli Italo-bizantini e degli artisti indigeni che in quel periodo di tempo fiorirono nell'Italia Centrale. Così troviamo qui di questo gruppo l'opera più antica, il Crocifisso abbastanza noto proveniente da S. Francesco di Assisi e, in origine, dalla chiesa di Porziano presso Gualdo Tadino (Sala I, n. 2) (1), un esempio caratteristico dei Crocifissi puramente latini, fra la fine del XII secolo e il principio del XIII. Senza alcun tentativo di chiaroscuro, esso in forma disegno colore e tecnica ricorda le miniature del tempo. Come in tutte le rappresentazioni di simile soggetto a quell'epoca, la figura del Cristo sta eretta sulla croce, con occhi aperti, il viso e il corpo non turbati dalle con-

Scuola Eugubina - Palmerucci (?) - *Pinacoteca civica* - *Gubbio*.

(1) Tutte le fotografie che illustrano questo articolo e non portano altre indicazioni furono fatte dal fotografo Signor H. Burton che la Direzione della *Rassegna d'Arte* inviò espressamente a Perugia per ritrarre i principali dipinti di quella Mostra: se alcune non riuscirono così nitide come si poteva desiderare ciò si dovette a deficienza di luce. *La Direzione.*

(1) Pur troppo mentre scriviamo, e sebbene quasi un mese sia trascorso dal giorno dell'apertura della Mostra, il catalogo non è ancora pubblicato, cosicchè probabilmente i numeri degli oggetti da noi menzionati saranno, in taluni casi, errati.



La Vergine con Figlio e Santi - Ottaviano Nelli - *Pietrafunga.*

torsioni fisiche e psichiche che si riscontrano in un periodo più tardo, del quale abbiamo quà due Crocifissi, ottimi esempi del genere. È il primo di essi un lavoro firmato di certo *Rainaldetto* (?) *di Spoleto* (Sala I, n. 4) dalla Congregazione di Carità di Fabriano, colla Vergine e S. Giovanni; il secondo, un poco posteriore, da Todi, ha una piccola figuretta di santo inginocchiato ai pie' della croce (n. 10). Entrambi risalgono alla seconda metà del secolo XIII (1).

Notevole pure per la sua monumentalità il grande affresco colla « Crocifissione » dal Museo di Fabriano (n. 1), già in S. Agostino, strappato con molti altri lavori del Dugento dalle mura che adornavano e privati così di molta parte del loro grandioso effetto. In questo gruppo di affreschi, già esposti alla Mostra di Macerata (1), il Municipio di Fabriano incluse un altro frammento rappresentante « la benedizione di frati Agostiniani » (n. 3), a cui fu tolta l'attribuzione, poco attendibile, a certo maestro Bocco.

La Vergine con Bambino e Santi - Bartolomeo di Tommaso da Foligno - *Chiesa di Salvatore - Foligno - Fot. Alinari.*

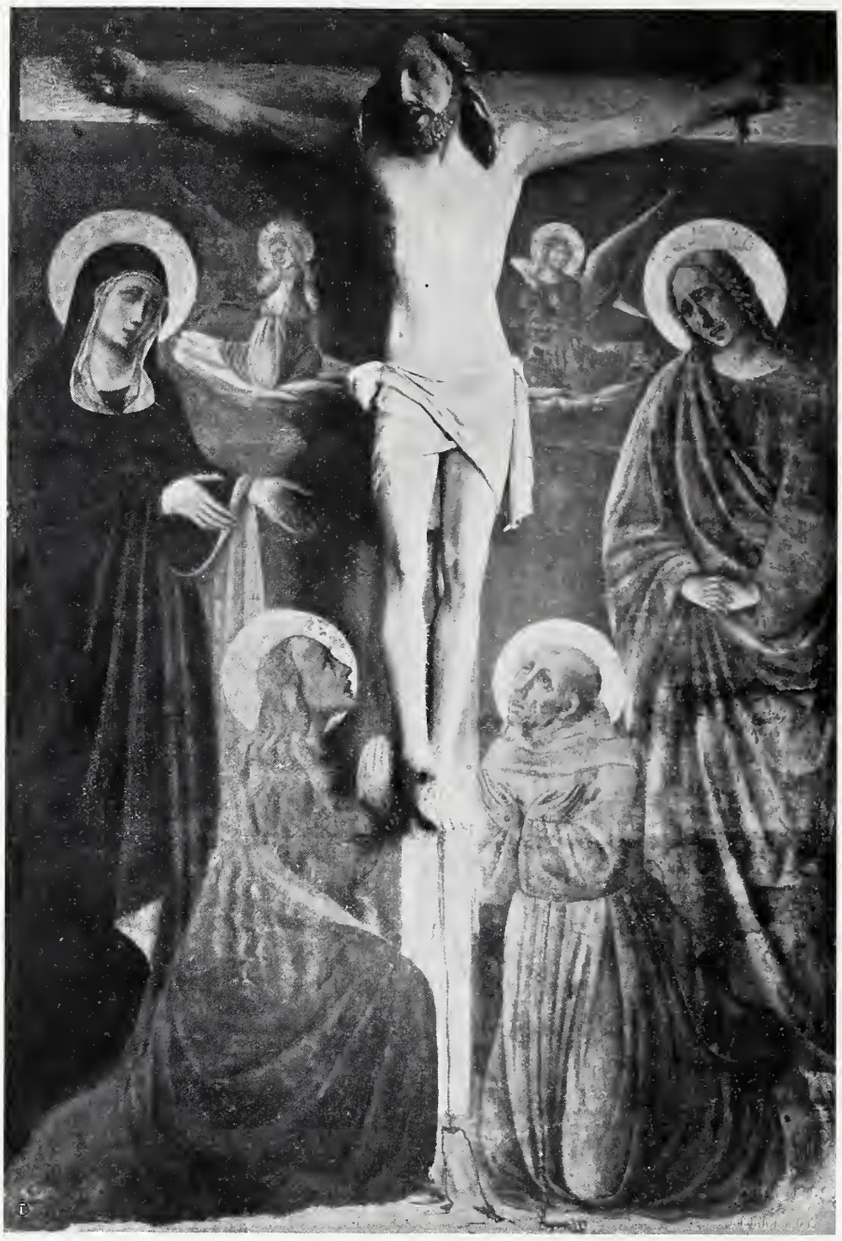
Di un ignoto artista non privo di valore e contemporaneo di Guido da Siena, il gran trittico molto ben conservato che reca la Madonna, il Figlio, e nei fianchi, diciasette scene della loro vita, proprietà di monsignor N. Mazzolini. Appartiene invece a un'epoca meno antica, e cioè alla metà del Trecento, l' interessante ancona da Cesi, con

(1) Interessante come esempio della lunga sopravvivenza di un motivo tradizionale è l'ultima rappresentazione di un antico Crocefisso da Terni, Sala I. n. 4); sebbene ascritto al secolo XIV, questo lavoro mostra segni evidenti di esser stato dipinto alla metà del secolo seguente.

(1) V. *Rassegna d'Arte.* Aprile 1906.

Vergine, santi, angioli e donatore, diversa dalla precedente pel suo carattere più spiccatamente personale (n. 7). Non possiamo errare riconoscendo in quest'opera, priva di paternità, un primitivo pittore giottesco della scuola romagnolo-marchigiana e quindi non facente parte dell'arte umbra propriamente detta (1).

La Sala II è occupata in gran parte dai lavori di *Allegretto Nuzi* e della scuola fabrianese. L'includere gli artisti di Fabriano fra i pittori veramente umbri potrebbe formare argomento di discussione a meno che non si attribuisca alla parola « umbro » un senso piuttosto largo ed elastico. Prescindendo da ogni considerazione regionale o politica, gli abitanti dell'Umbria e delle Marche presentarono sempre nel complesso, malgrado certe caratteristiche generali, talune peculiarità di temperamento che, per quanto sottili, li differenziano anche ai giorni nostri e si riflettono chiaramente nella loro arte. Sino dalle origini le correnti artistiche marchigiane e umbre conservarono un' indipendenza reciproca sufficiente per giustificare la loro pretesa ad esser considerate come scuole separate. Per di più, in artisti quali Allegretto e Francescuccio Ghissi, troviamo ben poco di veramente umbro oltre a quella dolcezza di sentimento che, quantunque sempre connessa con la qualifica di « umbro » è pure una dote comune a tutte le scuole dell'Italia centrale. Quanto poi all'educazione, Allegretto, ad esempio, non era umbro poichè, oltre a ciò che risulta dai documenti, si scorge nelle sue opere come egli fosse allevato alla scuola dell'arte fiorentina, non senza quelle influenze senesi verso cui il suo temperamento si sentiva attratto. Neppure il famoso Gentile può dirsi davvero umbro malgrado l'influsso di Ottaviano Nelli sul suo primo sviluppo: così egli stesso ebbe poca azione su gli umbri e molta invece sugli artisti delle Marche e di altre parti d'Italia la qual cosa, forse, non fu mai abbastanza riconosciuta. Era però da aspettarsi che l'Umbria avrebbe rivendicato come suo un astro così luminoso e, di conseguenza, anche Allegretto creduto di lui maestro.



Il Crocifisso con Vergine e Santi - Niccolò da Foligno - *Chiesa di San Francesco* - Montefalco

Di *Allegretto* dunque (o attribuiti a lui) troviamo qui non meno di sei opere, tutte già esposte alla Mostra di Macerata, due anni or sono e cioè: i due polittici (n. 6 e 8) recanti ciascuno la Madonna col Bambino e quattro santi: le due tavole ognuna con due santi (n. 4 e 5) dal Duomo di Fabriano: il bellissimo trittico (n. 3) recante S. Agostino tra S. Nicola da Tolentino e S. Stefano: la tavola rappresantante S. Antonio abate con devoti, dell'anno 1353 (n. 7) dalla Pinacoteca Comunale di Fabriano (1). Avendo già parlato altra volta nella *Rassegna d'Arte* di questi lavori (2), non ci dilungheremo ad esaminarle nei loro particolari; notiamo però come uno studio accurato di esse deve convincere ognuno della evidente educazione fiorentina di

(1) Lo studioso che vorrà confrontare questa tavola, le lunghe figure, le teste curiosamente formate, le pieghe dei panni e altri particolari, con altri lavori di primitivi giotteschi nel Museo Cristiano in Vaticano, in Ravenna, Tolentino e Urbino, si convincerà della attendibilità della nostra attribuzione.

(1) Sebbene ascritta ad Allegretto da parecchi critici, noi rimaniamo dubbiosi nell'accettare come sua quest'ultima opera, che, dipinta nel 1353, rivela già un pittore maturo nello stile e nella tecnica. Non solo non ha quasi nulla in comune colle tavole del Nuzi in Vaticano e in Apiro (le più antiche con data che possediamo di lui), ma differisce per colore, forma e tecnica da tutti gli altri dipinti attribuitigli. Se questo lavoro è proprio suo esso deve modificare radicalmente le nostre idee sull'artista, dimostrando un cambiamento nella sua maniera tanto rapido quanto sorprendente. Non dimentichiamo però che ben poco conosciamo del primo sviluppo di Allegretto, tutte le opere che portano il suo nome essendo dovute al periodo della sua maturità. — Ci stupisce che il Comitato dell'Esposizione non abbia chiesto in prestito il polittico di Apiro firmato e datato che costituisce un importante documento per la storia artistica del Nuzi ed è purtroppo quasi ignoto agli studiosi. — Anche le due Madonne del sig. Fornari in Fabriano avrebbero aggiunto interesse al gruppo qua esposto.

(2) Vedi *Rassegna d'Arte*, Aprile 1906.

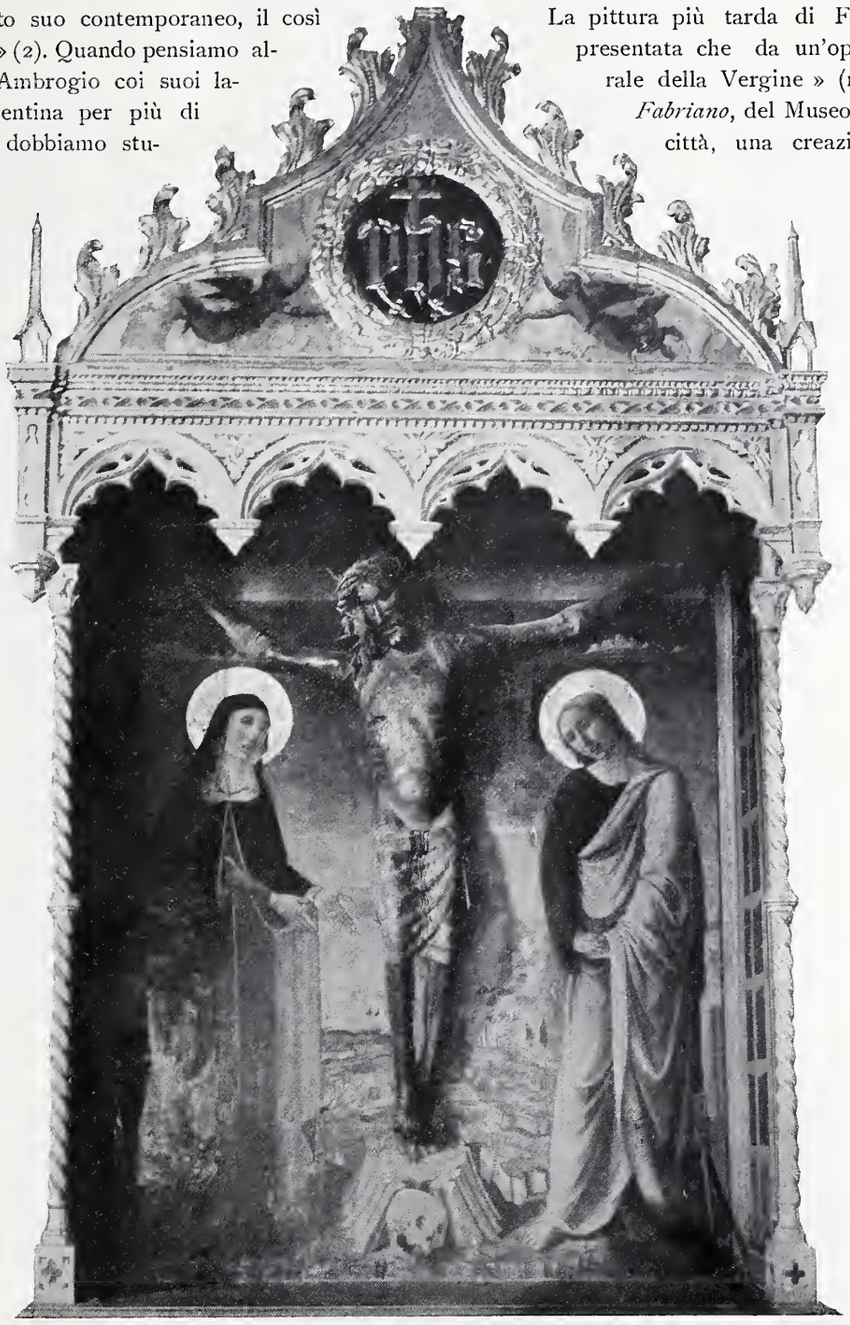
Allegretto. Persino le influenze senesi di Ambrogio Lorenzetti, così evidenti nella più grande delle due tavole del Duomo di Fabriano, (n. 6) (1) sembrano essergli pervenute attraverso un altro artista come Bernardo Daddi o fors'anco l'innominato suo contemporaneo, il così detto « pseudo Daddi » (2). Quando pensiamo all'azione esercitata da Ambrogio coi suoi lavori sulla pittura fiorentina per più di mezzo secolo, non ci dobbiamo stupire che Allegretto sia stato colpito e affascinato da una maniera che si adattava al suo temperamento più di quella degli altri maestri puramente fiorentini. A questi però, ed ai loro insegnamenti si serbò sempre fedele, pur seguendo le orme di uomini come il Daddi e l' Orcagna che tanto subirono l'azione dei senesi e il cui ascendente si rivela nelle opere sue più tarde. Chi può dire come si sarebbe modificato Allegretto se invece di Firenze avesse scelto Siena come luogo dei suoi primi studi!

Di Francesco di Cicco (Francescuccio Ghissi) contemporaneo e forse seguace del Nuzi troviamo a Perugia solo la tavola del 1359 con la Vergine e il Bambino, dalla Galleria di Fabriano, esposta già a Macerata; essa è caratteristica certamente ma non fra le migliori cose del pittore (3).

Del grande *Gentile*, senza calcolare il bellissimo quadro posseduto dalla civica raccolta perugina, abbiamo qui nella Madonna col Putto della Pinacoteca di Pisa il lavoro più squisito che di lui ci sia rimasto, conosciuto senza dubbio da tutti gli ammiratori dell'artista ma forse non sufficientemente apprezzato (1).

La pittura più tarda di Fabriano non è rappresentata che da un'opera sola « Il funerale della Vergine » (n. 10) di *Antonio da Fabriano*, del Museo municipale di questa città, una creazione del poco noto ma simpatico artista, sebbene non contenga i germi di quelle promesse che egli manterrà in altri lavori, come ad esempio, nella tavoletta di Genga (2).

Due altri dipinti troviamo ascritti alla scuola fabrianese: l'interessante « Crocifissione » del Museo di Fabriano e un piccolo trittico dove la Vergine e il Bambino stanno in trono fra quattro santi con ai lati l'Annunciazione la Natività e la Crocifissione (N. 5, Gabinetto della Torre: proprietà del dott. Ruozi di Spello). Quest'ultimo non ha nulla in comune colla scuola fabrianese ma è di una maniera così affine a quella del fiorentino Bernardo Daddi, da indurci quasi ad ascriverlo ai primi anni della sua attività. Quanto al primo, ci sembra la produzione di un dipintore provinciale, influenzato da Pietro Lorenzetti e del quale, sia esso di



Crocifisso con Madonna e San Giovanni - Niccolò da Foligno - *Duomo* - *Foligno.*

(1) Notinsi specialmente le figure della Vergine del Bambino e della Maddalena.

(2) Vedi *Rassegna d'Arte*, Luglio 1906 e Oswald Siren in *Arte* fasc. V, anno IX. L'influenza di questi due maestri ci sembra particolarmente visibile nel piccolo polittico del Duomo di Fabriano (n. 8, sala II) (sopratutto nella testa di S. Venanzio, di S. Giovanni Battista e del Putto) e nelle tavolette del Museo di Berlino in cui le reminiscenze senesi sembra sieno pervenute a mezzo di un artista che trovavasi fra le due grandi scuole toscane, come il Daddi e il suo ignoto compagno. Meno apparente è l'azione senese negli altri lavori di Allegretto e specialmente nei più tardi, dove gli effetti dell'arte dell'Orcagna appaiono sempre maggiori, come nel bel trittico del Museo fabrianese e nelle grandi tavole di quel Duomo. Scompare poi totalmente nel capo lavoro del Nuzi, nel trittico del Museo di Macerata eminentemente fiorentino nella composizione e nella forma.

(3) Lo studioso, per formarsi un concetto più adequato dell'artista, dovrebbe esaminare altri dipinti di lui, come la Madonna seduta col Divin Figliuolo nel Museo Cristiano in Vaticano, di cui tratta la *Rassegna d'Arte* (Aprile 1906) e in cui Francescuccio gareggia col suo più celebre compagno per l'accuratezza della tecnica e la dolcezza del sentimento.

(1) Sarebbe stato bene esporre qui anche la tavola appartennnte al sig. Fornari di Fabriano rappresentante S. Francesco che riceve le stimmate: pochi forse conoscono questo lavoro giovanile, genuino del maestro. Strana assai ci pare l'attribuzione al grande maestro fabrianese della piccola tavola in cornice gotica alquanto danneggiata, rappresentante « la Vergine col Bambino fra i SS. Giovanni Battista e Giacomo » (n. 13 Sala II) dal Municipio di Fabriano, la quale, nonostante il bel colorito e talune rassomiglianze abbastanza superficiali colla maniera di Gentile e dei suoi seguaci, è ovviamente di provenienza toscana, di uno di quegli sconosciuti e umili artisti che lavoravano a Firenze e nei dintorni durante la prima metà del Quattrocento e subirono, fra altre influenze meno marcate, quella del maestro marchigiano. Anzi, noi di questo innominato abbiamo riconosciuto diversi lavori in varie raccolte pubbliche e private. Con Gentile stesso, in ogni modo, il simpatico quadretto poco ha da fare.

(2) Vedi *Rassegna d'Arte*, Luglio 1906. — Noteremo anche qui che sarebbe stato bene il metter vicino il « S. Girolamo » di *Antonio*, appartenente al sig. Fornari di Fabriano.

Fabriano oppure no, non si conosce altro in questa città.

Abbandonando ora Fabriano e le Marche e ritornando nella Sala I, due tavole piuttosto guaste con « Madonna e Bambino » e « Annunciazione » ci traggono a considerare l'antica arte pittorica della vicina e più prettamente umbra città di Gubbio. Esse provengono dalla raccolta municipale e portano l'iscrizione Guido Palmerucci? o — scuola sènese? Una simile attribuzione non ci par priva di fondamento poichè, anche uno sguardo superficiale alla Madonna col Putto (ora ridotta a tondo), ci richiama alla mente il Lorenzetti e più specialmente Pietro e quindi la scuola di Siena, ma in pari tempo certe particolarità nel colore, nella tecnica, nell'intonazione del dipinto, persuadono il conoscitore di quella scuola che gli si trova d'innanzi ad un'opera di un artista forestiero sotto influsso senese. Mi sieno qui concesse alcune riflessioni sulla personalità, o per meglio dire, sul gruppo di personalità che prendono il nome di Palmerucci. Nella Galleria civica, in S. Maria dei Laici, in S. Maria Nuova, nel palazzo del Comune, in S. Lucia a Gubbio abbiamo un insieme di dipinti a fresco e su tavola sin qui classificati sotto il nome di Pamerucci, mentre a chi abbia esaminato con cura quegli avanzi si rende chiaramente palese che a Gubbio, prima dell'avvento di Ottaviano Nelli, lavorarono parecchi pittori e che si devono ascrivere ad un gruppo di artisti tali lavori attribuiti senza eccezione a Guido. Se poi l'influenza dei senesi è visibile in quei di Fabriano, tanto più si manifesta in questi primi dipintori di Gubbio. Così nella Madonna qui riprodotta (tav. I), troviamo il lavoro di un artista il quale, se non discepolo di Pietro Lorenzetti, aveva però intima conoscenza dello stile e della maniera del maestro, conoscenza acquistata forse a Siena a Firenze e più probabilmente nella vicina Assisi (1).

Polittico - Niccolò da Foligno - *Nocera Umbra.*

(1) Possiede il Conte Serristori di Firenze un trittico rappresentante la Madonna col Bambino fra SS. Giovanni e Caterina d'Alessandria, il quale, secondo noi, appartiene ad uno di questi primitivi maestri di Gubbio.

Madonna, Putto, SS. Giovanni e Sebastiano - Chiesa di San Giovanni Battista - Cannara.

Ancora ascritti alla scuola Eugubina sono i nn. 19 e 20: il primo un grazioso frammento con « la Madre della Misericordia che salva le anime del Purgatorio » di un pittore di Gubbio della seconda metà del Quattrocento, e il secondo un trittico dalla pinacoteca di Trevi recante alcune scene della vita di Cristo. In quest'ultimo però non troviamo giustificata la attribuzione alla scuola Eugubina, poichè esso ci sembra piuttosto l'opera di un artista provinciale fors'anco fiorentino che subì in modo notevole l'azione di Bartolo di Fredi e di Taddeo di Siena.

La pittura umbra del Trecento e della prima metà del secolo seguente non presenta, come le scuole di Firenze e di Siena, un processo logico e ben definito di regolare evoluzione. Essa, sia a Gubbio che nelle altre parti dell'Umbia, si innestò per così dire sulla fiorente arte senese, della quale infatti si trovano notevoli traccie in tutti i dipinti, piuttosto rozzi, precedenti la metà del Quattrocento (1). Solo all'apparire di maestri quali Filippo Lippi e Benozzo Gozzoli, questa pittura d'un tratto risorge con uomini come il Bonfigli a Perugia, e a Foligno il Mezastris e sopratutto Niccolò da Foligno, la figura più eminente di questa rinascita. *Niccolò,* noto al gran pubblico come l'*Alunno,* merita dunque tutto l'onore in cui lo tenne il Comitato della presente Mostra riserbandogli una

(1) Si osservino le parti di un'ancona in varii pezzi (n. 4-5-7, corridoio II) da S Maria Maggiore a Spello, in cui le origini senesi dell'ispirazione del Maestro non si celano.

Di *Ottaviano Nelli,* il più conosciuto dei primitivi Eugubini, un solo lavoro, la pala d'altare (n. 21, Sala II) (tav. II) da Pietralunga eseguita nel 1403, nella medesima epoca dunque del suo famoso capolavoro, la « Madonna del Belvedere » in S. Maria Nuova a Gubbio. Sebbene non la si possa porre allo stesso livello di quest'ultima, la tavola possiede nelle figurette graziose, nelle tinte piacevoli e delicate, nella finitezza da miniatura molte delle qualità a cui il Nelli deve il suo fascino (1).

Al fratello di Ottaviano *Tommasuccio* fu qui ascritto un quadro già in San Domenico di Gubbio, un S. Vincenzo che, malgrado i restauri, rivela la mano di chi nella tecnica non era inferiore a Ottaviano.

Molto interessante, siccome la creazione di un altro artista della scuola del Nelli, il cui nome ci rimase ignoto, il polittico elaborato (N. 11, Sala II) da San Facondino presso Gualdo Tadino: troviamo in esso lo stesso colorito leggero, gli stessi tipi fondamentali e le medesime forme che in Ottaviano, ma più sviluppate perchè appartenenti alla generazione successiva. Venne appunto attribuito alla Scuola Eugubina del sec. XV.

(1) Sarebbe stato interessante stabilire un confronto colla piccola tavola di Lorenzo Salimbeni di S. Severino, lavoro contemporaneo di un artista il quale nelle Marche occupa un posto uguale a quello del Nelli a Gubbio.

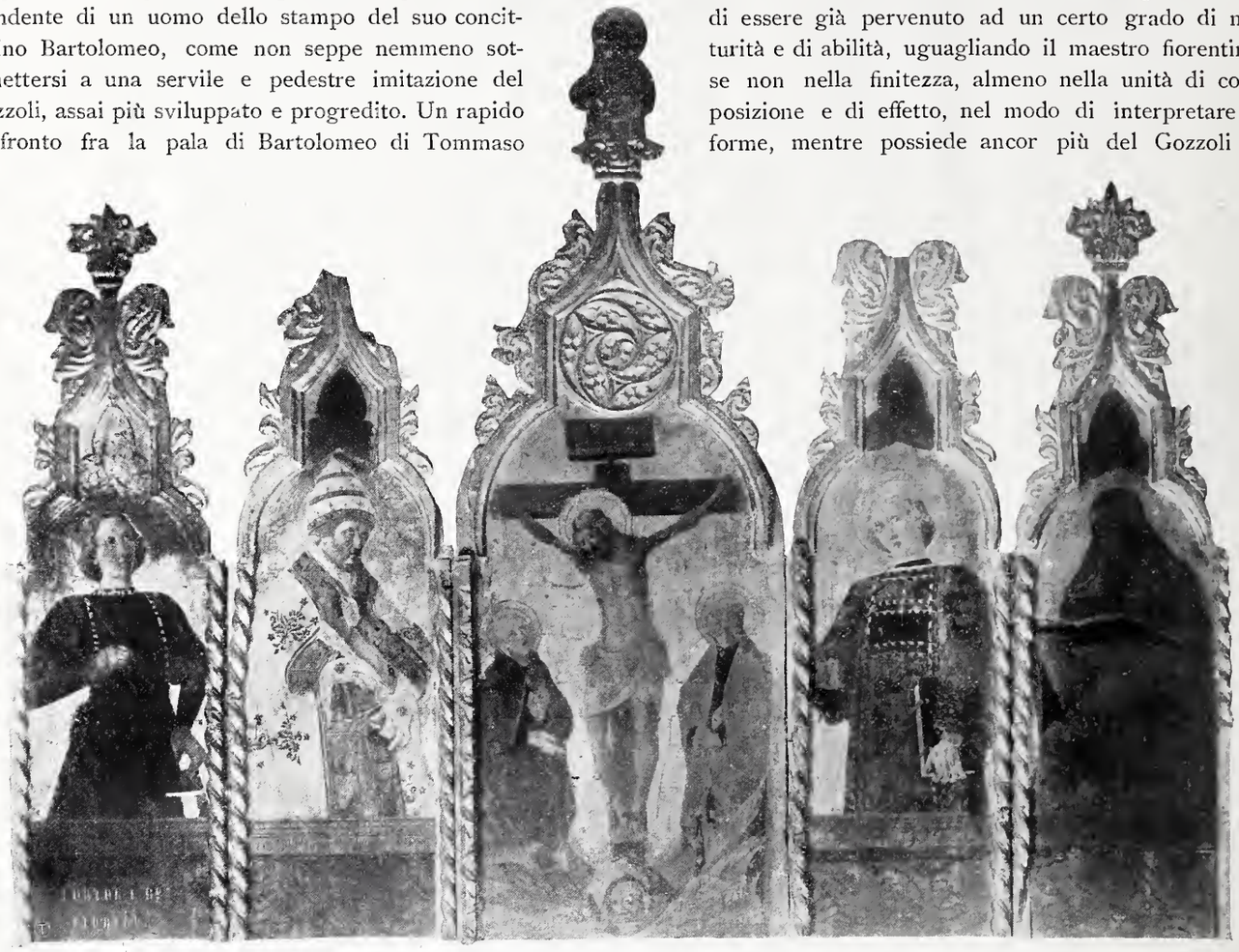
Quattro Santi - Niccolò da Foligno - *Chiesa Collegiata - Sarnano - Fot. Gargiolli.*

sala la quale divenne, per l'esposizione di alcuni dei suoi lavori meno noti, la più attraente e importante. Senza entrare ora a discutere sul primo sviluppo dell'artista, il che ci trascinerebbe troppo lungi, ci basti di sostenere come, quantunque la tradizione della critica lo voglia discepolo di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Niccolò, così come ce lo mostrano le sue opere più antiche (o quelle che si possono con sicurezza attribuirgli), non palesa che una sola influenza predominante, quella di B. Gozzoli. Il suo temperamento vigoroso e originale non poteva subire l'ascendente di un uomo dello stampo del suo concittadino Bartolomeo, come non seppe nemmeno sottomettersi a una servile e pedestre imitazione del Gozzoli, assai più sviluppato e progredito. Un rapido confronto fra la pala di Bartolomeo di Tommaso da S. Salvatore di Foligno (tav. III) e la Crocefissione di S. Francesco di Montefalco qua esposta, che crediamo esser una delle prime opere che ponno venire attribuite a Niccolò con certezza (tav. IV) persuaderà ogni intelligente studioso del nostro asserto. Cosa hanno di comune la tecnica meticolosa, le forme sottili e asciutte di Bartolomeo, i suoi strani tipi, che, pure arieggiando a una certa bizzarra grazia e individualità, portano il marchio senese della scuola di Taddeo Bartoli (1), cosa hanno in comune colla fattura cruda, se vuolsi, ma larga e vigorosa del più giovane maestro? Bartolomeo fa parte della generazione tramontata, Niccolò di quella che sorge.

Ad un'epoca più tarda, sebbene sempre al primo periodo della carriera dell'artista, appartiene la seconda « Crocifissione » (n. 5) nella Mostra, proveniente dal Duomo di Foligno (tav. V), in cui l'iflusso del Gozzoli riesce evidente, specialmente nella testa, nella figura, nel portamento del S. Giovanni: l'azione del maestro fiorentino si rivela poi anche in altro modo e cioè nella tecnica più progredita che distingue questo lavoro dai precedenti.

Nella purtroppo rovinata tavola con « Madonna e Bambino e angeli fra SS. Francesco e Bernardino », da Deruta, eseguita nel 1458 (n. 18), abbiamo la prima opera firmata e datata di Niccolò, sebbene in essa egli dimostri di essere già pervenuto ad un certo grado di maturità e di abilità, uguagliando il maestro fiorentino, se non nella finitezza, almeno nella unità di composizione e di effetto, nel modo di interpretare le forme, mentre possiede ancor più del Gozzoli la qualità di rendere personalmente sentito il suo lavoro. L'altro dipinto venuto quà da Deruta, lo stendardo già posseduto dalla Confraternita di S. Antonio abate, (n. 14) ricorda il Gozzoli nel colore e nei tipi.

Il grande polittico di Gualdo (1471) n. 9) rimane, malgrado abbastanza recenti e troppo liberi restauri, una delle più imponenti opere dell'età di mezzo di Niccolò, quando egli trovavasi nel pieno possesso delle sue facoltà, così come la monumentale e forse più elaborata ancona da Nocera Umbra (tav. VI) ce lo mostra già nell'ultima fase del suo sviluppo. In questa ancona, dipinta nel 1483, scorgiamo facilmente i sottili cambiamenti nel suo stile, le forme più allungate, le pieghe maggiormente elaborate, i tipi più raffinati (1) e più vivaci nelle movenze. Aggiun-



Crocifissione e Santi = Scuola fulignate - Duomo - Gualdo Tadino.

(1) Queste traccie si mostrano con evidenza nelle due piccole figure con santi, esposte separatamente, e nel S. Giovanni Battista.

(1) Si confrontino ad esempio i putti che portano gli scudi in questa coi putti di altre opere di Niccolò.

gerei ancora che, a parer nostro, nelle rappresentazioni più avanzate dell'artista e specialmente in questo polittico di Nocera si scorge una nuova influenza che sfuggì sinora ai critici, quella dei Vivarini, le opere dei quali ora appunto esercitarono tanta azione nelle vicine Marche (1). Precedette di un anno il grande polittico testè menzionato la piccola e poco nota ancona con « la Madre in trono e il Figliuolo fra SS. Francesco e Sebastiano » da Cannara (tav. VII) che, malgrado tutto il suo fascino, tradisce l'aiuto di un assistente, forse del figlio del maestro, Lattanzio. Alcune particolarità, comuni ai lavori più tardi di Niccolò, come il panneggiare sinuoso, le figure allampanate, la esagerazione del sentimento emozionale, insieme a un colorito più scuro e sobrio, si ritrovano in tutti i lavori più tardi e quì nella « Incoronazione della Vergine » da S. Niccolò di Foligno (n. 1) e nell'interessante tavola da La Bastia (n. 11) eseguita nel 1499 nella quale si nota una recrudescenza di influenze fiorentine. Menzioneremo ancora le piacenti tavolette con santi dalla Repubblica di S. Marino (2). Nella «Crocifissione» molto danneggiata del Municipio di Spello (n. 16) attribuita alla « Scuola di Niccolò » molto ci sembra di lui, almeno le figure della Vergine e di S. Giovanni, ma la condizione del dipinto e le rifatture non ci consentono di emettere un giudizio risolutivo in proposito.

Polittico - Scuola fulignate - San Pellegrino presso Gualdo Tadino.

Girolamo da Camerino BB

Il Fulignate non lasciò molti seguaci, tantochè uno solo si riattacca veramente a lui, il figlio suo Lattanzio. A questi si trovano ascritte qui due opere, un angelo annunziante da Foligno (n. 13, Sala III), e due angeli volanti da S. Maria degli Angeli di Assisi (n. 6, n. 6 bis), Il primo non giustifica affatto tale attribuzione e appare eseguito da chi, foss'anco discepolo di Niccolò, lavorava sotto l'influsso del Pintoricchio.

Ben differenti invece i due angioli, che colle graziose teste ci richiamano i tipi propri di Niccolò, un poco raddolciti e arrotondati. — Il gran tondo, rappresentante « la Vergine fra SS. Francesco e Matteo » da Cannara (ingresso n. 1), trascurato dalla maggioranza dei visitatori, è invece di uno scolaro molto affine al maestro, forse di Lattanzio.

Il più importante però dei pittori che mostrarono attinenze con Niccolò — astrazion fatta di Lorenzo di Alessandro da S. Severino — è senza dubbio l'ignoto artista a cui debbonsi i due polittici (n. 3 e 5, Sala V, Scuola fulignate), provenienti, il primo dal Duomo di Gualdo Tadino (tav. VIII) il secondo da S. Pellegrino nei pressi di tale città (tav. X). Entrambi ci appaiono come la creazione di una stessa personalità, per potenza di concezione e per abilità tecnica non molto inferiore al maestro stesso (1). Chi era dunque questo raro e interessante pittore il quale, senz'essere imitatore servile del Fulignate, mostra così chiaramente l'influenza sua e in pari tempo e in pari grado quella dei Vivarini e di Piero dei Franceschi? Nulla ci soccorse nelle nostre ricerche ma forse la scritta del polittico di San Pellegrino TPRE DONI AGNELI FRANCISCI DE GUALDO MCCCCLXV DIE X DECEMBRI potrebbe condurre a ulteriori scoperte di archivi. E al postutto la scoperta di un semplice nome, senz'altro, poco significherebbe: a noi importa di avere segnalato una individualità artistica degna di studio e di esame. Aggiungeremo solo che, secondo noi, ci troviamo dinnanzi ad un pittore contemporaneo di Niccolò il quale, se non rimase indifferente all'opera di lui, non dovette a lui il suo sviluppo artistico nè può veramente dirsi suo seguace. Che non dovesse essere molto più giovane del maestro risulta evidente dalle sue produzioni, il polittico di S. Pellegrino, senza dubbio di una personalità già matura, portando la data 1465 (2).

(Continua) F. MASON PERKINS.

(1) Ciò appare in special modo nelle figure di SS. Rinaldino e Feliciano, e nella mezza figura di S. Caterina nella parte superiore.

(2) Parlando di Niccolò menzioneremo qui i quattro santi della Collegiata di Sarnano (tav. VIII) esposti già a Macerata e attribuiti alla scuola del Crivelli. A nostro parere abbiamo in quelle quattro figure frammenti genuini del Fulignate, dipinti forse coll'assistenza di scolari, ma non perciò privi delle sue caratteristiche. Si confronti per esempio il S. Pietro collo stesso santo nel polittico di Gualdo Tadino.

(1) Poichè il Comitato della Mostra ammise lavori di origine marchigiana, avrebbe dovuto chiedere in prestito anche alcuni dipinti di questo poco noto ma molto interessante pittore (Lorenzo II) Lorenzo è debitore delle influenze che formarono il suo stile a Niccolò assai più che al Crivelli come appare nel grande polittico di Serra Petrona generalmente attribuito al maestro da Foligno. Un'altra opera, in cui l'azione di Niccolò si rivela con evidenza ancora maggiore, è l'affresco pressoche ignoto con Madonna Putto e Angeli nella cappella dell'ospedale di Matelica (Marche). Anche questo è ascritto a Niccolò ma noi non dubitiamo si tratti di un autentico e prezioso dipinto dell'artista di S. Severino.

(2) Non mi sembra che il quesito proposto dal chiaro scrittore di questo articolo sia molto difficile a risolvere. Nella Mostra di Macerata vedevasi un'Ancona da Monte S. Martino nelle Marche, con l'iscrizione « Seronimus Johannis de Camerino depinsit MCCCCLXXIII » che il Perkins stesso illustrò allora nella *Rassegna d'Arte*. Le analogie fra i due dipinti di Gualdo di S. Pellegrino e quelle sono tali (nella Crocifissione, nelle forme delle teste, nell'espressioni dei visi, nel panneggiare) da convincermi che Gerolamo di Giovanni Boccati fosse l'autore delle tre opere. *g. c.*

Madonna, Putto, Santi e donatori - Scuola lombarda del XV secolo - Assiano. - Fot. Fumagalli.

Una Pala d'Altare lombarda
della fine del XV secolo

PROVENIENTE da Assiano, paesello fra Baggio e Cusago fuori di Porta Magenta, venne ultimamente trasportata a Milano per esame e pei necessarii restauri una *pala d'altare,* tripartita a foggia di trittico e delle dimensioni complessive di m. 1.93 di larghezza per un'altezza di m. 1.40, che è altra delle buone opere d'arte della scuola del Foppa, fin qui non conosciuta e meritevole di considerazione.

Rappresenta nello scomparto centrale la Madonna col Bambino benedicente in grembo, seduta su un rialzo marmoreo decorato coi dischi marmorei tanto in uso nel Rinascimento, e negli scomparti laterali, in cui continua nello sfondo quella ornamentazione a circoli, S. Giovanni a destra che, tenendo aperto nella destra mano il libro dei Vangeli colla leggenda che lo qualifica *In principio erat Verbum,* presenta alla Vergine un devoto ginocchioni vestito di lunga sopravveste oscura dalla lunga zazzera alla sforzesca e dai nobili lineamenti, affini a quelli ben noti della famiglia ducale, e un santo vescovo a sinistra con pastorale nella mano ma senza speciali contrassegni, che fa altrettanto pel suo protetto, ginocchioni esso pure e col berretto rosso a foggia di tocco fra le mani, come il suo compagno di destra.

In questo secondo personaggio, però l'aspetto sbarbato del volto di persona già innanzi negli anni e coperta la testa di calottino dinoterebbe apparentemente un ecclesiastico, vestito di lunga toga giallastra.

I tre scomparti sono racchiusi da lesene a candelabretti su fondo di oltremare portanti superiormente una cornice di eguale stile sì da tradire per ciò solo un'opera pittorica della seconda metà ed anzi della fine del XV secolo, grande essendo la rassomiglianza di questa pala, sotto il rispetto decorativo, con quella attribuita al Buttinone nella pinacoteca di Brera e all'altra analoga della basilica di Sant'Ambrogio.

Per quanto concerne invece i caratteri della pittura discorda da esse pei toni chiari e grande castigatezza di disegno massimo nelle teste, nulla riscontrandosi di quel fare bituminoso che attenua di molto il pregio dei dipinti del Buttinone e avvicinandosi invece di preferenza la tavola d'Assiano alla scuola lombarda del Foppa.

In un cartellino a piedi della Madonna, la pala riserva agli studiosi il nome dei due pittori, (meglio che non degli ordinatori del dipinto), i quali vengono ad aggiungersi alla schiera già grande di artefici pressocchè fino a noi sconosciuti, rivelataci con accurate ricerche d'archivio e pazienti investigazioni dal sig. conte Francesco Malaguzzi-Valeri.

L'iscrizione è la seguente:

MARCI LONGOBARDI ET JOANNIS
AURONI CANTURIENSIS
OPUS

Lo studio di tale dipinto, da poco tempo venuto in luce, presenta quindi per sè certo interesse, e non solo sotto il rispetto prettamente artistico, ma anche dal punto di vista storico della conoscenza dei due offerenti in ginocchio dinanzi alla Vergine, tanto più quando si abbia presente che ad Assiano ebbe possessi in passato anche il ricco e cospicuo Capitolo di S. Ambrogio di Milano.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE. - MONETTI ANDREA, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Napoli. — Museo.

La « Chronique des Arts » si lagna che le pitture Pompeiane che trovansi nel Museo sieno esposte in locali e condizioni poco favorevoli per poter essere osservate e studiate, e fa perciò appello alla coscienza illuminata dell'attuale Direttore generale delle B. A. e A. affinchè provveda a disporle diversamente. Questa lagnanza non è priva di base ma la difficoltà sta nel trovare il posto pei preziosi affreschi.

Napoli. — La quadriga di Ercolano.

Il prof. Gabridi, studiando nel Museo Nazionale di Napoli i monumenti di provenienza ercolanese, pensò che i frammenti di statua e di carro a quattro cavalli, scoperti ad Ercolano tra il 1739 e il 1872, potessero giovare a ricomporre la figura dell'auriga della Quadriga di Ercolano, che si credeva perduta.

All'intuizione seguì la ricerca e con gli avanzi conservati nella collezione dei grandi bronzi, con l'esame accurato dei documenti relativi agli scavi di Ercolano, riuscì a comporre un insieme di parti evidentemente nate per vivere in una sola unità decorativa. Cinque bassorilievi ornavano il parapetto del carro e sono cinque figure di divinità e di mortali divinizzati, aventi relazione ideologica con la statua dell'auriga. Diversi altri frammenti appartengono al carro, come il pezzo di cornice ad ovuli che cingeva superiormente il parapetto, la testata del timone e il giogo, che posava sul collo dei cavalli mediani e alcune parti delle ruote.

Roma. — Gli acquisti della Commissione Centrale di antichità e belle arti.

La Commissione generale delle antichità e belle arti sedendo in Roma ha deliberato molti acquisti di oggetti d'arte per le gallerie dello Stato ma il più importante di tutti, quello che deve riempire di gioia tutti coloro che amano le cose belle, è l'acquisto della statua che una mareggiata scoperse parecchi anni or sono ad Anzio là dove sorgeva la villa di Nerone. Essa è una meravigliosa statua di giovanetta capolavoro dell'arte greca: travolta dalle onde furiose del mare, fu scheggiata un pochino nel mento nel naso e perdette l'avambraccio destro. Non credo che alcun italiano di gusto, rimpiangerà l' ingente somma spesa dal governo per assicurarsi il possesso di un simile tesoro, nè che vi saranno molti i quali rimprovereranno con un giornale milanese a Corrado Ricci di sedere alla direzione generale delle belle arti con concetti di artista e non di amministratore!

A proposito di tesori che riveggono la luce dopo secoli di dimora sotterranea, chi ha visto la magnifica statua della Niobide dissepolta nello scorso estate senza rimanere affascinato da quel corpo di giovane donna resa nell'atto in cui, colpita alle spalle dal dardo fatale, piega a terra il ginocchio sinistro e leva al cielo la faccia dolorosa mentre tenta di strapparsi dalla ferita l'arma micidiale! Essa è intatta, perfetta, bellissima. Se lo Stato non potrà comprarla speriamo che la Banca Commerciale che la possiede non ne farà mai l'oggetto di un vile mercato e la serberà all'Italia.

Fra gli altri acquisti che andranno ad arricchire le raccolte della Nazione, segnaliamo: Un superbo ritratto virile del Romanino fu destinato alla Galleria di Venezia, un S. Gerolamo penitente dal negozio dei Fratelli Grandi passerà a Brera, un magnifico tondo recante la Maddalena, in ottimo stato di conservazione posseduto già dal senatore Barracco, fa bella mostra di sè nella Galleria Nazionale di Roma. Lode incondizionata per questo continuo aumento del nostro patrimonio artistico merita il Direttore generale Corrado Ricci, il quale prova coi fatti quanto coloro che bene lo conoscevano hanno sempre affermato, cioè come egli fosse l'uomo destinato ad un posto ove occorre la mente di un organizzatore provetto e l'animo di un artista.

Carpi. — Per il Castello dei Pio.

S. M. il Re ha inviato alla Commissione di Storia Patria e Belle Arti la somma di lire duemila per concorrere allo scoprimento degli affreschi, di grande pregio artistico, che si trovano nella sala dei Mori del Castello Pio ed ai restauri necessari al Castello stesso. E il Direttore generale delle Belle Arti, Corrado Ricci, aderendo alla richiesta del Sig. Foresti, locale ispettore dei monumenti, ha iscritto nel bilancio dell'anno 1907-908, la somma di lire 500 per concorso ai restauri della Cappella Pio, e della Sagra.

Granata. — L'Alhambra.

Per incarico del Governo Spagnuolo si è riunita una Commissione incaricata di studiare le condizioni statiche dello splendido monumento di arte moresca ed i provvedimenti atti ad assicurarne la conservazione la quale, secondo alcuni, sembrava gravemente minacciata.

Londra. — La Madonna del Divino Amore.

Da qualche mese nella Galleria Doré, in Londra, è esposto il quadro della « Madonna del divino amore », che a tutta prima venne attribuita a Raffaello. Ora però, per accordo dei critici, lo si è classificato semplicemente quale opera del tempo del Maestro, tratto da disegni originali di lui. Così abortiscono i tentativi dei commercianti, incaricati della vendita, di far passare il dipinto come un capolavoro di prezzo inestimabile. In proposito si può ricordare che si era giunti al punto da promuovere nei principali giornali di Londra, tra cui il *Times*, un movimento per la costituzione di un fondo nazionale per l'acquisto del quadro.

La questione è definita dalla seguente lettera, che i professori Holmes e Fry, i quali furono a suo tempo incaricati di esaminare la tela, hanno diretto al *Times*: « Il quadro del « Divino Amore » o della « Sacra Famiglia », esposto attualmeute nella Galleria Doré, ha dato luogo a malintesi, che giova chiarire pubblicamente. Quando il quadro fu sottoposto al nostro esame, demmo il nostro parere con tutta chiarezza e precisione. Se alcuni giornalisti che hanno scritto sull'argomento, avessero tenuto conto del nostro verdetto, non avrebbero dato retta a nessuna delle asserzioni che ora sono poste in giro, e cioè che il quadro sia opera originale di Raffaello. Noi dichiariamo invece che l'opera è del tempo di Raffaello e tratta da un disegno di lui. Aggiungiamo che dal colore del dipinto si può ritenere che sia di un autore senese, forse di Baldassare Peruzzi. « Con questo, vogliamo impedire ai possibili acquirenti di venir tratti in inganno sul vero valore della tela ».

Orleans. — Deplorevoli condizioni del Museo.

I locali dove trovansi i quadri sono in così cattiva condizione che molti di essi furono guastati dall'infiltrazione delle acque, onde, per evitare tali danni, il portiere previdente è ridotto a staccarli dalle pareti quando piove. Coloro che si recano a Orleans sono dunque pregati di visitare il Museo soltanto quando splende il sole!

Parigi. — Esposizioni.

In aprile si aprì alla Biblioteca nazionale una interessante mostra di ritratti dal XIII al XVII secolo provenienti in parte dal Gabinetto delle stampe e dei manoscritti, in parte da raccolte private. In questo mese di maggio poi a Bagatelle si apre una esposizione di ritratti femminili eseguiti fra il 1870 e il 1900.

Parigi. — Louvre.

Questo Museo ha acquistato due bronzi antichi ritrovati nei pressi di Montdidier e dei quali uno rappresenta Elios.

Nuova York. — Acquisti pel Museo.

Rileviamo dal Bollettino del Museo Metropolitano che venne testè esposta al pubblico una grande tavola di un maestro spagnolo « Luis Borrassa » la quale rileva notevole affinità colla Scuola senese. Da quanto ci apprende il detto « Curator » Mr. R. E. Fry, artisti catalani sarebbero derivati dalla Scuola Avignonese ove, come si sa lavorò Simone Martini. La Pala d'altare proviene da Perpignan, assai vicina alla frontiera spagnola. Luis Borrassa avrebbe lavorato fra il 1396 e il 1424.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO O REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	- 50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	- 50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	- 70×98	id.	» 12,—
Che c'è! (pendants) Bruzzi	- 70×45	id.	» 6,—
Erba ghiotta (pendants) idem	- 70×45	id.	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

L. & C. HARDTMUTH — Via Bossi, 4 — MILANO — Concessionari per la Vendita in Italia

SPECIALITA LAPIS KOH-I-NOOR, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 7 Milano: Luglio 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

ARTURO FROVA: Riordinamento del Museo Archeologico nel Castello Visconteo Sforzesco *(con dieci incisioni)*. — CORRADO RICCI: Spigolature. - I. Di un quadro di Federico Zuccari. - II. Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini *(con tre incisioni)*. — CARLO GAMBA: Dipinti ignoti di Raffaello Carli *(con otto incisioni)*. — ENRICO BRUNELLI: Antonino Giuffré *(con una incisione)*. — E. MAUCERI: Busti reliquiari in legno nel Duomo di Siracusa *(con quattro incisioni)*. — GUIDO CAGNOLA: A proposito di un minacciato ristauro. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — La sala dei Paesaggi alla Galleria Corsini.

I magazzini della Galleria Nazionale al palazzo Corsini, contengono un numero infinito di quadri del XVI, XVII e XVIII secolo che la mancanza di spazio non ha permesso finora di esporre al pubblico. La mancanza di spazio e — aggiungerò — quel tale criterio sbagliato che limitava al quattrocento l'ammirazione delle opere d'arte. Ma il prof. Hermanin, attuale direttore della Galleria, ha, fra le molte, questa grande virtù: di ammirare indistintamente tutte le epoche quando queste offrano buoni quadri e di volere che i visitatori della pinacoteca affidata alle sue cure, abbiano una visione per quanto è più possibile completa di quello che sono state le varie scuole di pittura. Per questo egli ha intrapreso lo studio delle tele affastellate nei magazzini, e da un tale studio è derivato un criterio nuovo nel riordinamento della galleria, riordinamento di cui è saggio prezioso la raccolta dei paesaggi esposta oggi al pubblico.

Dei paesaggi di pittori italiani o italianizzanti si tiene in generale pochissimo conto nelle nostre gallerie. Se si tolgono alcuni nomi, che sarebbe impossibile togliere di circolazione, la maggior parte è destinata agli angoli più oscuri delle sale quando non si ricorre alla misura draconiana di riporli addirittura nei magazzini. Inoltre la maggior parte di direttori di Gallerie italiane, guarda sempre con un certo disprezzo i quadri di origine straniera. Se l'autore non si chiami Rembrandt o Murillo, Rubens o Van Dyck, corre nove volte su dieci il rischio di essere messo da parte, come artista di nessun conto. Ora — a parte ogni considerazione estetica — non vi è chi non vegga la necessità di dare un aspetto complesso e completo alle raccolte di una galleria veramente moderna.

Il giorno in cui un artista ci possa essere presentato nella sua interezza e con la maggior parte di opere della sua scuola — anche se mediocri — si otterranno due vantaggi grandissimi: si avrà una visione completa della sua arte e dell'influenza che egli ha esercitato sui contemporanei e si potranno togliere, dal suo bagaglio artistico, molte attribuzioni di opere appartenenti invece ai suoi scolari.

Ma vi è anche una considerazione — tutta locale — che rende più prezioso l'esperimento di Federico Hermanin. Il secolo XVII, qualunque sia il giudizio che se ne voglia dare, è essenzialmente il secolo del maggiore sviluppo estetico di Roma. Dirò di più, è in questo secolo che si forma veramente la coscienza moderna. Ora è giusto che Roma accolga nelle sue gallerie, le opere di quelli artisti che in questo secolo lavorarono. Il giorno in cui si potesse avere una mostra ben ordinata di quelle opere, molti pregiudizi cadrebbero e molte ammirazioni o volute o imposte, troverebbero una via diversa.

Intanto per cominciare e nella speranza che il riordinamento sognato possa essere condotto a termine, questa esposizione di paesaggi è veramente preziosa. Non molto numerosa, ma scelta con raro buon gusto, ci fa vedere accanto ai Dughet i Salvator Rosa e i Lucatelli accanto ai Van Broeck. Alcuni di questi quadri per molti saranno una vera rivelazione: così un paese acquitrinoso del Dughet e una grande tela anonima che fa pensare alla maniera del Ruysdael, tela dipinta con una larghezza e un sentimento tutti moderni.

Vi sono inoltre rappresentati il Lanfranco e il Brill, il Tassi e il Grimoldi, il Pannini e il Calevaris, Rosa da Tivoli e Jan Both, molti discepoli di Salvator Rosa e molti fiamminghi, in una varietà grandissima di colori e d'invenzioni, che daranno da pensare a coloro i quali hanno negato ogni interesse a questa arte del seicento. Vi è fra gli altri un paese di montagna, sotto un cielo grigio e trasparente, firmato C.V. B. (Crespino Van Broeck?) che è un piccolo capolavoro e fa pensare ai migliori francesi del '30.

Così riordinata la sala dei paesaggi — nella quale troveranno posto gli altri che oggi sono sparsi nelle varie sale della pinacoteca — presenterà un nuovo aspetto dell'arte italiana e italianista dei secoli XVII e XVIII.

Il tentativo di Federico Hermanin merita dunque l'applauso di tutti: degli studiosi che avranno così un insieme completo e quasi perfetto per le loro ricerche future quando passata questa raffica quattrocentista, si ritornerà con amore a tutti i secoli e a tutte le scuole; e i semplici dilettanti alla cui ammirazione egli avrà offerto nuovi orizzonti. Bisogna dunque augurarsi che lo spazio non venga a mancargli e che un giorno il bel palazzo del Fuga offra agli innamorati di Roma una immagine veramente completa della sua arte (Diego Angeli nel Giornale d'Italia).

Roma. — Accademia americana.

Alcuni munificenti miliardari hanno sottoscritto insieme una somma di un milione di dollari, pari a cinque milioni di lire nostre, per fondare in Roma un'Accademia come quelle che già vi esistono mantenute da alcuni stati esteri, fra cui primeggia la Francia che per la prima si stabilì nella incantevole Villa Medici. Noi siamo lieti di vedere come anche al di là dei mari, l'eterna città mantenga vivo il suo prestigio perchè solo in essa si possano formare o perfezionare gli artisti che attingono alle fonti perenni della divina bellezza.

Napoli. — A proposito di Ercolano.

Il rifiuto del Governo italiano al progetto Waldstein per gli scavi di Ercolano, adducendo che ad essi deve provvedere esclusivamente l'Italia, dà sapore di grande opportunità alle note su Ercolano che il Dall'Osso del Museo nazionale di Napoli è venuto pubblicando nella *Tribuna*. Risulta da esse che il Re elargì 30,000 lire per incoraggiamento a questi scavi e che le 10.000 prima elargite da Umberto I per Pompei furono invece dal Fiorilli dedicate ad Ercolano « sicuro che i risultamenti sarebbero stati maggiori d'ogni aspettativa ». Il Dall'Osso insiste sulle grandi e sostanziali differenze fra Pompei ed Ercolano con vantaggio di quest'ultima città, la quale aveva raggiunto un grado di civiltà assai maggiore. Le particolarità sue erano: la grande scarsità di *tabernae, cauponae et thermopolia* in piena antitesi col numero strabocchevole di esse a Pompei: la cura edilizia delle strade, mentre a Pompei erano trascuratissime, tanto da presentar buche profonde fin 20 centimetri; l'esser le vie provviste di cloache e chiaviche mentre a Pompei attraverso le vie eran disposti grossi sassi per passare da un marciapiede all'altro, senza infangarsi nei dì piovosi. L'aspetto di Ercolano è lindo e pulito, i muri non vi sono imbrattati d'iscrizioni come a Pompei: tre sole se ne trovarono ed una di esse è un verso di Euripide. Mentre a Pompei non un solo rotulo papiraceo si è raccolto, nella sola villa dei Pisoni a pochi passi da Ercolano se ne trovarono circa 200 che vennero pubblicati. Son tutti di contenuto filosofico e si ha speranza di trovarne altri nella stessa villa, quando si proceda negli scavi lasciati incompleti. Basterebbe una tale speranza per indurre al proseguimento degli scavi. Se oltre a quei 1800 papiri, appartenuti a un filosofo epicureo, altri se ne trovassero d'un poeta o d'uno storiografo, quale torrente di vivida luce si diffonderebbe sulla civiltà del mondo antico! Ercolano era come un sobborgo di Napoli, un luogo di riposo ove si amavano i piaceri dello spirito ed il lusso, era un centro di coltura ed eleganza: gli scavi attuali che sommano già a 4000 mq. fecero trovare per fin le cantine adorne di marmoree incrostature; nessuna meraviglia quindi che tutti gli amanti d'archeologia del mondo seguissero con intensità d'auguri l'iniziativa del Waldstein ed esprimano ora con amarezza la loro delusione.

Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme - Francia). — Furto.

I signori ladri fanno uso dei ritrovati più moderni per compiere le loro gesta. Leggiamo infatti nel *Bulletin de l'Art*, che alcuni malfattori introdottisi nella chiesa di Saint-Nectaire, ne asportarono due magnifici reliquiari di grande pregio artistico e valore venale, che caricarono su una veloce automobile. Di essi nè della refurtiva si trovarono traccie. Sembra che l'aver tolto al culto gli edifici religiosi renderà più facili i furti, le manomissioni, più difficile riuscendo la custodia degli oggetti in quelli contenuti.

Rouen. — Legato.

Un amatore di questa città ha lasciato alla locale pinacoteca le sue raccolte che contengono molti dipinti francesi e un *Maestro di disegno* attribuito al Piazzetta.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Luglio 1907. N. 7.

Riordinamento del Museo Archeologico

nel Castello Visconteo - Sforzesco

DIETRO invito della direzione della *Rassegna d'Arte*, do qui un breve resoconto del lavoro da me compiuto l'anno scorso, per incarico della Commissione direttrice, nel Civico Museo Archeologico, e particolarmente nella prima sala (1).

Sala I. *(Cancelleria Ducale).*

Questa sala conteneva antichità egizie, persiane, preistoriche, greche, etrusche e romane ed era così stipata di materiale, da presentarsi piuttosto come un magazzeno che come un Museo, e da non poter accogliere il nnovo materiale romano acquisito al Museo e giacente nel giardino della Corle Ducale. Era perciò necessario trasportare altrove una parte delle collezioni, e per non smembrare le antichità locali e le affini, si levarono le egiziane e le peruviane, che furono deposte in un locale provvisorio, in attesa di venir ricollocate in opportuna sede. Guadagnato così parecchio spazio e reso più omogeneo il materiale, togliendo gli elementi più estranei alla storia locale, potei procedere al riordinamento, nel quale cercai di conciliare il criterio scientifico, cioè storico e cronologico, col criterio estetico, non nel senso decorativo, ma nel senso artistico, per quanto me lo permettevano la conformazione della sala, le condizioni di luce e anche lo spazio, che era pur sempre ristretto· Quanto alla sala, essa corrisponde in parte a quella della soprastante Pinacoteca, e ha quasi gli stessi pregi e difetti di questa, rilevati dal Frizzon nel suo articolo sulla medesima *(Rassegna d'Arte*, aprile scorso). Inoltre è più difficile riordinare un Museo già fatto, che ordinare un Museo ex novo, ove si ha maggior libertà d'azione, senza il timore d'eccedere nei cambiamenti, specialmente quando si tratta di scolture e pezzi architettonici, il muovere i quali è impresa non facile e che richiede molto tempo. Riguardo a quest'ultimo, io era nella circostanza di avere un termine prestabilito, dovendo il riordinamento essere compiuto per l'apertura dell'Esposizione. Il Museo poi non fu mai chiuso al pubblico, anche durante i lavori di maggior momento.

Fig. 1 - Sala prima, avanti il riordinamento - Museo Archeologico - Milano - *Fot. Fumagalli.*

Il mio concetto dominante fu di porre in rilievo le cose locali, tenendole distinte dalle estranee e d'ignota provenienza, essendo esse più importanti delle altre, perchè rappresentano le caratteristiche del luogo e sono quindi preziose per lo studio dell'arte locale. A tale concetto si ispirò anche il prof. Castelfranco nell'ordinare la raccolta preistorica, che occupa la prima parte della sala; egli assecondò pure la mia idea di mutare la disposizione delle vetrine a giorno da longitudinale a orizzontale, colla quale disposizione si può meglio svolgere l'ordine cronologico e rimane meglio distribuita la luce. Inoltre lasciai libero un largo spazio nel mezzo della sala, rendendone più armonico l'aspetto, così che, entrandovi, se ne abbraccia subito l'ordine generale e si scorgono subito le scolture romane, della seconda parte della sala, ove l'occhio si riposa in un'armonia di linee e di colori.

(1) V. la mia « Guida sommaria » — Milano, 1906.

Nota. - Siamo spiacenti di dover rimandare al prossimo mese di Agosto la pubblicazione della seconda parte dell'art. di F. MASON PERKINS su la Mostra di Perugia, la traduzione del manoscritto inglese non essendo pronta per venire inserita nel presente fascicolo.

La Direzione.

Tralascio qui la parte preistorica, della quale spetta al Castelfranco parlare, e quella più specialmente archeologica del mio lavoro, cioè il riordinamento, secondo le varie provenienze, della minuta supellettile romana (vasi, vetri, lucerne fittili, frammenti metallici, da cui tolsi oggetti medievali e moderni che destavano le meraviglie quasi anche dei profani), delle terrecotte e dei vasi dell'Italia meridionale, delle urne e dei tegoloni con iscrizioni etrusche donati dal comm. Lattes (prima relegati nella sezione medievale, nel corridoio che conduce alla « Saletta nera »), dei piccoli bronzi di provenienze diverse o ignote (idoli, lucerne, utensili, oggetti vari) e delle armi gallo-romane (frammentarie), per occuparmi della parte d'indole più artistica, cioè il riordinamento del materiale scultorio romano.

Per poter disporre il meglio possibile questo materiale, accresciutosi notevolmente col grande sarcofago di Lambrate, colla Venere di S. Margherita e con parecchi frammenti architettonici e decorativi, fui costretto dall'angustia dello spazio a collocare verticalmente, appoggiandoli alle pareti, secondo un sistema adottato in altri Musei e per mosaici di maggior pregio, i frammenti di pavimenti a mosaico prima distesi a terra.

Fig. 2 - Sala prima, dopo il riordinamento - Museo Archeologico - Milano. - *Fot. Fumagalli.*

Chi vuol avere un'idea generale di questa parte della sala, quale è ora disposta, confronti le due vedute della medesima qui riprodotte, una anteriore (fig. 1), l'altra posteriore (fig. 2) al riordinamento.

Come si vede, ho posto nel mezzo le scolture più monumentali, ai lati le meno importanti, e presso le finestre le più belle, raccogliendo nei larghi vani delle finestre prospicienti il gran Cortile d'armi i rilievi minuti che hanno bisogno di molta luce, mentre prima questi vani erano ingombri di sculture, di grandi dimensioni, le quali usurpavano la luce preziosa delle finestre, uniche fonti luminose nelle sale antiche, che non ricevono luce dall'alto, come quelle dei musei moderni.

Ho lasciato al posto che già occupavano le quattro belle colonne dl porfido provenienti dalle adiacenze della chiesa di S. Carpoforo, le quali segnano il principio della sezione scultoria romana. Questa s'apre però con una pittura, prima negletta, su un lato della sala e da me posta nel mezzo. È il basamento quadrato, scoperto in Via Circo nel 1825 (1), su cui sono dipinte a fresco le figure di Cerere, della Fortuna, della Vittoria e di Ercole. A questo cimelio, prezioso, perchè unico esempio di pittura romana in Milano e perchè artisticamente pregevole, rivelando esso lo stile classico ancora in fiore, era sovrapposta, come si vede dalla fig. 1, a destra di chi guarda, una statuetta di Sileno giacente, d'ignota provenienza, della quale non dubitai doversi liberarlo.

Avrei voluto liberarlo anche dalla cornice moderna, aggiunta non so quando, la quale, sporgendo, nasconde colla sua ombra la parte superiore del dipinto, ma non lo feci per timore di danneggiare l'affresco.

Ho posto pure nel mezzo della sala il poderoso torso virile (1), trovato nel 1827 in Via S. Vito al Pasquirolo, appartenente forse a una statua di Ercole, prima lasciato in disparte, e la testa di Giove, d'ignota provenienza, ch'era prima nel vano d'una finestra, contro luce; ha il naso moderno, ma ricorda nel tipo il Giove di Otricoli.

Sui due primi panconi laterali erano ammassati da una parte busti, teste, sculture frammentarie, dall'altra capitelli e frammenti architettonici; tutto ciò ho rimaneggiato, ricomponendo « membra disiecta » di capitelli, traendo dall'oscurità sculture interessanti e relegando nell'ombra le insignificanti e le sospette, ponendo i busti su apposite colonnette; uno di essi però, quello supposto di Labieno, proveniente da Laveno (2), dovrà essere rimosso in un angolo appartato, perchè desta dei dubbi sulla sua antichità. Ho anche corretto qualche anacronismo, trasportando al principio della seconda sala due capitelli, uno dei quali trovato in Via Giulini (3), di carattere bizantino (fig. 3), l'altro di provenienza ignota e assai frammentario. E viceversa ho trasportato dalla seconda sala nella prima il bellissimo capitello (fig. 4) scavato al Bocchetto nei lavori pel palazzo delle Poste e Telegrafi, sull'area del teatro romano. Questo capitello è forse il più grande tra quelli romani finora rinvenuti in Milano, e uno dei più eleganti e caratteristici; esso ricorda nel disegno i capitelli del colonnato interno della rotonda (tholos) di Epidauro (4) e del così detto tempio di Vesta a Tivoli. Per-

(1) V. A. Caimi in *Bollettino della Consulta archeologica* — anno IV (1877) pag. 26, tav. I; Malaguzzi « Milano » vol I, fig. *a* p. 13; Romussi *Milano nei suoi monumenti*, fig. 53, pag. 89.

(1) Romussi, op. cit., fig. 21, pag. 45.

(2) Romussi, op. cit., pag. 33, fig. 13.

(3) Bollett. cit., anno III, serie II, 1890, p. 32 e seg., fig. 9, 10.

(4) Springer-Ricci, *Manuale di storia dell'arte*, vol. I, pag. 106, fig. 187. — Liickenbach e Adami. *L'arte nel mondo antico*, p. 64, f. 233.

chè si potesse meglio ammirarlo in tutta la sua imponenza, lo elevai parecchio da terra, ricomponendo a tal uopo i frammenti d'una colonna scanellata rinvenuta in via Lauro, prima sparsi nel giardino della Corte Ducale.

Fig. 3 - Capitello (provenienza ignota) - Museo Archeologico - Milano.
Fot. Fumagalli.

Accanto a questo collocai un altro capitello identico e della stessa provenienza, ma purtroppo frammentario, che giaceva pure nel giardino, insieme coi grandi frammenti architettonici scavati in Via Manzoni, davanti all'Hotel Milan (1), che trasportai nel Museo. Sono frammenti di capitelli e pezzi d'architrave coll'iscrizione

.....HRACES SUBAR..... | VLES TETAM,

ornati di bei rilievi: fogliami, rabeschi, rosoni.

Fig. 4 - Capitello scavato nella via Bocchetto - Museo Archeologico - Milano.
Fot. Fumagalli.

Vicino a questi pezzi ho posto recentemente quelli d'un cornicione scoperti in Via Oriani (2), ove tra le mensole sono scolpite rosette, una tartaruga e altri animaletti (fig. 5).

(1) Bollett. cit., serie II, anno IX, 1896, pag. 27.
(2) V. A. De-Marchi in *Perseveranza*, 23 dic. 1906.

Nel punto più illuminato della sala, presso una delle finestre che guardano il gran cortile d'armi e nel vano della medesima, ho raccolto i migliori cimeli scultorii della Milano romana, primo fra i quali il gruppo frammentario di Venere e Cupido scoperto or sono due anni tra le vie S. Dalmazio e S. Margherita. Ho innalzato le due parti del gruppo su basi provvisorie, in attesa di averne di più degne, e le ho fissate su piedestalli in marmo del Duomo, disegnati dal prof. Pogliaghi, il quale, dal calco e coll'aiuto della Venere Capitolina, tentò una parziale ricostruzione dell'originale. Riproduco qui il gruppo nel suo insieme (fig. 6-7), com'è ora disposto nel Museo, mentre le precedenti riproduzioni rappresentano la Venere e il Cupido separatamente (1), o solo la Venere (2). Il torso della Venere, trovato in due pezzi, fu ricomposto con ogni cura e mi opposi a che lo si ritoccasse minimamente, anche nella linea di frattura. Questa Venere, per

Fig. 5 - Cornicione scavato in via Oriani - Museo Archeologico - Milano.
Fot. Fumagalli.

quanto si può giudicare dal torso, sembra avvicinarsi nell'arte e nell'atteggiamento alle Veneri Medicea, Capitolina, e Farnese, ma più specialmente a queste ultime due, perchè, al pari di esse, ha le ciocche delle chiome scendenti sulle spalle, anzichè raccolte in crobylos come le prime; è anche più flessuosa della Medicea e offre forse magior spontaneità e freschezza di linee. Si scosta invece dagli altri esempi finora conosciuti (3) il Cupido colla conchiglia sul davanti e la coda del delfino dietro il dorso; esso stava probabilmente davanti o sopra il delfino, non a cavallo, in atto di porgere alla dea oggetti di toilette. Lo stato frammentario del gruppo non permette di ricostruirne con sicurezza la disposizione originaria, tuttavia ben si può immaginare la grazia e la bellezza dell'opera compiuta — che il vandalico fanatismo antipagano o la brutalità dei barbari ridussero tale quale è a noi pervenuta — se il solo torso esercita un certo fascino, e per la sua morbidezza e flessuosità, per la tinta dorata e calda del marmo sembra palpitare di vita. Esso rivela i caratteri dell'arte greco-romana alla fine della repubblica o al principio dell'impero e offre qualche somiglianza, specialmente nella parte addominale, con un torso della collezione Somzée, che qui riproduco (fig. 8) dal catalogo illu-

(1) *Rivista archeologica lombarda*, anno I (1905) fasc. 3-4, pag. 81 e segg. fig. 7-10.
(2) *Bollettino dei civici Musei*, anno I, 1906, n. 1, tav. I e Malaguzzi, op. cit. fig. a, pag. 10.
(3) V. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I da p. 325 a p. 340 e II da pag. 352 a pag. 355.

strato (1) donatomi dall'illustre amico Frizzoni, ove è attribuito all'età alessandrina; questo presenta la spalla destra alzata, a differenza del nostro, che ha entrambe le spalle abbassate.

Fig. 6 - *Venere e Cupido* - Museo Archeologico - Milano - *Fot. Fumagalli.*

Interessante pel confronto col motivo del nostro gruppo, sebbene artisticamente assai inferiore, è un frammento che ho tratto alla luce da un angolo oscuro del Museo e che ho posto a breve distanza dal capolavoro. È una piccola Venere col Cupido a cavallo del delfino (fig. 9); ne rimane solo la parte inferiore e assai guasta, ma proprio quella che caratterizza la dea per una Venere marina. Ho cercato invano di saperne la provenienza; se provenisse da Milano, avremmo nel Museo tre Veneri marine milanesi, di cui due col Cupido e una col solo delfino, cioè quella di via S. Primo (2), che collocai pure a breve distanza dalla Venere di S. Margherita; è acefala e senza braccia, di valore artistico assai scarso.

Fig. 7 - *Venere e Cupido* - Museo Archeologico - Milano - *Fot. Fumagalli.*

Nel vano della finestra ho collocato la graziosa base triangolare dedicata a Mercurio (3), che pe' suoi finissimi rilievi ben meritava d'esser posta in piena luce, e la piccola ara dedicata agli dei Inferi (4), proveniente da Lodi Vecchio come il bel busto virile in bronzo (5) che vi ho messo accanto. La base e l'ara erano prima presso la così detta urna di Valperto (6), di cui nascondevano in parte le artistiche decorazioni; essa è ora isolata. Alle pareti di questo vano erano appesi alcuni bassorilievi, come quello trovato nella distrutta torre di S. Giovanni in Conca e il così detto Ercole Sant'Ambrosiano (1); ve ne ho aggiunto uno, ricomponendolo da frammenti che giacevano a terra, e ne ho invece levato un altro, correg. gendo anche qui un anacronismo, cioè un frammento di fregio con un grifone, che mi parve cinquecentesco e che mandai quindi in fondo alla sala degli Scarlioni, ove ho

Fig. 8 - *Torso di Venere* - Raccolta Somzée - Dal catalago delle collezione.

raccolto altri fregi dello stesso tipo prima sparsi sotto il portico della Corte Ducale. Ancora un anacronismo avrei voluto togliere, ma nel dubbio mi sono limitato a metterlo più in vista, perchè si possa meglio osservarlo e discuterlo. Si tratta di un putto in altorilievo (fig. 10), in piedi presso un'elegante mensola, indicato nel vecchio cartello come un frammento del così detto trono di Nettuno in

(1) p. 9, n. 35, tav. VIII, cfr. Furtwängler, Collection Somzée, fasc. 35.
(2) Romussi, op. cit., pag. 41, f. 16.
(3) De-Marchi. *Rendic. Ist. Lomb.*, Serie II, vol. XXIX, 1896 — Seletti, op. cit., fig. a, pag. 41, n. 57. *Bollett. delle cons. arch.*, serie II, anno IX, 1896, fig. a, p. 7 e seg.
(4) Romussi, op. cit. p. 115 f. 77, *Sant'Ambrogio, Lodi Vecchio*, tav. I. — Seletti *Marmi scritti del Museo Archeologico*, f. a, p. 7 n. 3; Calderini, *Di un'ara greca dedicatoria agli dei Inferi*, tav. I e II.
(5) Sant'Ambrogio, op. cit., tav. II e Malaguzzi, I, fig. a, pag. 12.
(6) A. Garovaglio, *Arch. Stor. lomb.*, 1884, p. 161 e seg.; Romussi, op. cit. pag. 48, f. 24. 25; Seletti, op. cit., f. a. pag. 265, n. 370.

(1) V. mio articolo in Archiv. Stor. lomb. a XXX f. XL, 1903; ora credo però più probabile, dopo ulteriori studi e confronti, che il rilievo rappresenti Bacco o Dioniso e rientri in quella serie di raffigurazioni analoghe, di cui offre esempio, nello stesso Museo, la danza bacchica scolpita su un cippo rotondo di ignota provvenienza.

S. Vitale di Ravenna (1): ricorda infatti i putti e le mensole della scultura ravennate, ma ha secondo me un tale carattere di Rinascimento, da sembrare piuttosto un'imitazione.

Presso la stessa finestra ammirasi pure il bel cippo sepolcrale, purtroppo frammentario, rinvenuto nella casa

Fig. 9 - Frammento di *Venere e Cupido* - Museo Archeologico - Milano. *Fot. Fumagalli.*

Radice in Via Giuseppe Verdi e dal proprietario recentemente concesso in deposito al Museo (2). È il più bello fra tutti i cippi sepolcrali romani del Museo, sia pei rilievi decorativi laterali, che per quelli della fronte, ove in una nicchia è scolpito il busto del defunto e intorno ad essa vari simboli funebri, che, male interpretati, fecero credere il cippo dedicato a Mitra, mentre trovano riscontro in altri monumenti funerari.

In mezzo alla sala ho collocato il sarcofago di Petroniano (3), prima stretto fra due colonne che ne nascondevano gl'interessanti rilievi laterali, e in fondo quello di Lambrate (4) la cui mole imponente attira da lontano gli sguardi dei visitatori; sotto e intorno al medesimo ho ricostruito una parte del pavimento in mattoni trovato nella tomba. Il Museo ha ora acquistato un coperchio di sarcofago, proveniente da Pavia, assai simile a quello di Lambrate, da cui differisce solo per aver il busto del defunto in entrambi gli acroteri anteriori e entrambi i timpani occupati da rilievi, rappresentanti uno una testa di Medusa, l'altro una figura in piedi che tiene nella destra un oggetto indecifrabile pel pessimo stato di conservazione (6).

Tra i due sarcofagi collocai la vasca di Erbusco (6), che prima ingombrava un vano di finestra; era quasi tentato di portarla nella seconda sala pel carattere barbarico dei rilievi, poichè, se un festone con bucrani conserva ancora una parvenza di romanità, le figure umane rivelano già, specialmente nelle teste, la decadenza dell'arte; ma la lasciai tra le ultime scolture romane pel soggetto mitriaco e per la presenza di due Attis, che offrono un evidente riscontro con quello del cippo Radice.

Ricorderò infine che in questa prima sala ho levato o modificato parecchi cartelli, aggiungendone molti nuovi coll'indicazione della provenienza, quando l'ho potuta rintracciare. Così pure ha fatto il prof. Castelfranco nella parte preistorica.

Passiamo ora alle sale medioevali, ove il lavoro di riordinamento fu minore, perchè minore ne era il bisogno; tuttavia restano ancora da fare parecchie modificazioni, alle quali ben si prestano le nuove sale aggiunte al Museo, prima occupate dalla Scuola d'arte industriale. Anzitutto dovrebbero essere meglio disposte, e anzi raccolte in una sola sala, le sculture Campionesi, che costituiscono una pagina assai caratteristica nella storia dell'arte lombarda.

Una sala Campionese, con a capo il mausoleo di Bernabò, meglio collocato che non sia ora, sarebbe, come

Fig. 10 - *Putto* - Museo Archeologico - Milano - *Fot. Brogi.*

quella delle terrecotte lombarde, ove si sono ricostruite (secondo una mia idea, comunicata al Comm. Prof. Novati) alcune finestre della casa Missaglia, una delle più originali del Museo, che dev'essere riordinato in tutte le sue parti in modo degno d'una sede quale è quella del Castello.

(Continua)

Aprile 1907.

ARTURO FROVA.

(1) Ricci, Ravenna, V ediz., fig. 100.

(2) Romussi. op. cit., p. 119, f. 82, 83 — De Marchi, *Bull. dei Civici Musei*, anno II, n. 2, tav. 1, 2.

(3) Romussi, op. c., p. 115, f. 78 — Seletti, op. c., f. a p. 79, n. 106 — S. Ricci, Riv. cit., anno I, fasc. 2, f. 7.

(4) Castelfranco - Notizie degli Scavi, a. 1905 f. 4. Demarchi, Rendic. a. Serie III vol. XXXVIII p. 514. Sant'Ambrogio, *Rassegna d'Arte*, maggio 1905, f. a. p. 73 — S. Ricci, Riv. cit. 1 c., f. 1-6 Rivoira, origini de l'architettura lombarda, v. II p. 563, fig. 565 Per le somiglianze di questo sarcofago con altri, e specialmente con quello dell'Università di Ferrara, v. mio articolo in *Archivio stor. lomb.* anno XXXII, fascicolo VI, p. 434. A tali somiglianze aggiungo ora quelle coi sarcofagi del Museo Lapidario di Modena, alcuni dei quali non sono in parte finiti e presentano in ciò gli stessi caratteri del Sarcofago di Lambrate, che, dal confronto, risulta pure incompiuto, per cui rimane assolutamente esclusa l'ipotesi che sia stato scalpellato.

(5) Sant'Ambrogio, *Lega Lombarda*, 28 Aprile 1906. Sulla cornice anteriore del coperchio sono incise, distanziate fra loro, le lettere B M (benemerenti o bonae memoriae) come, in modo identico, in un sarcofago del Museo Lapidario di Modena.

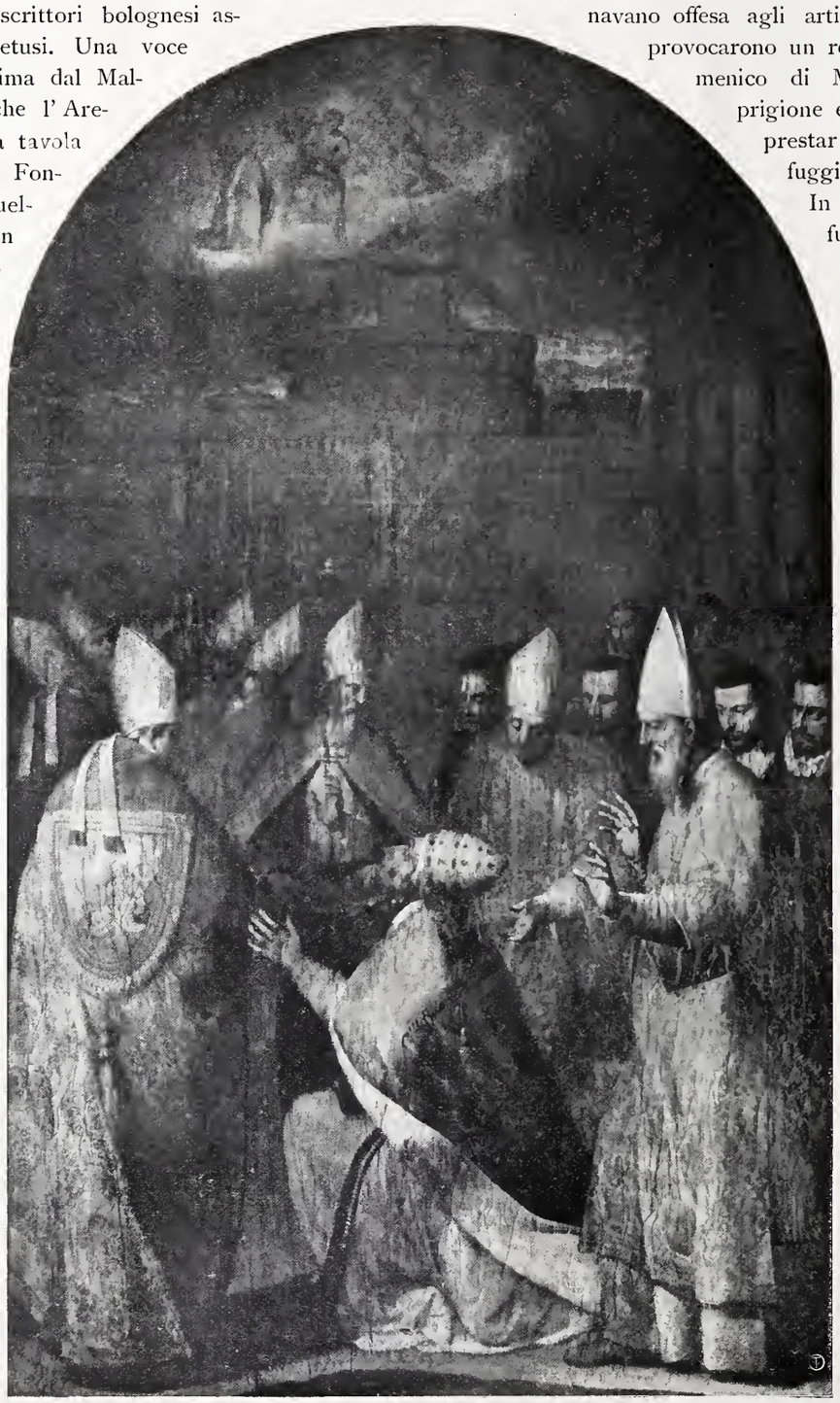
(6) Romussi, op. cit., p. 127, f. 159 — De-Marchi, Bull. c., l. c., f. 3.

Spigolature

I. Di un quadro di Federico Zuccari.

Il quadro che si vede nella cappella destra entrando nella chiesa del Baraccano a Bologna e che rappresenta la processione di S. Gregorio, in tempo di peste, a Roma, è stato da tutti gli scrittori bolognesi assegnato a Cesare Aretusi. Una voce vaga raccolta dapprima dal Malvasia, fece credere che l'Aretusi dipingesse quella tavola (disegnatagli forse dal Fontana) « in luogo di quella, che, fatta fare in Roma a Federico Zuccari, non piacque » (1). Dal Malvasia la notizia passò agli altri, e fu creduta, sino a che, nel 1893, Vincenzo Lanciarini, pubblicando il processo contro lo Zuccari (2), non ebbe dimostrato che la tavola che questi dipinse è appunto la stessa che ancora si vede nel Baraccano; ciò che noi possiamo per altra via confermare, avendo rintracciato, tra i disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze, quello che per essa lo Zuccari fece e che noi riproduciamo qui, insieme al dipinto, per la prima volta.

Il bolognese Paolo Ghiselli scalco del Papa l'ordinó allo Zuccari, il quale si prevalse dell'aiuto dei due scolari Domenico di Michele e Bartolomeo Carducco. Portato il quadro a Bologna v'incontrò la più acerba critica da parte dei pittori di là, tantochè il Ghiselli, impressionato e persuaso, non si trattenne dall'esprimere il proprio malcontento all'autore. Tali rimostranze indispettirono lo Zuccari « il quale, per vendicarsi di tutti, fra l'agosto ed il settembre del 1581, ideò il quadro allegorico, la *Porta della Virtù*, che fece colorire, in gran parte, dallo scolaro Domenico de Michele, e il dì della festa dei pittori, essendo egli in quel tempo console di essa Congregazione, l'espose sulla porta della chiesa di S. Luca, che trovavasi sull'Esquilino ». Il dipinto era allegorico e le sue allegorie suonavano offesa agli artisti bolognesi, i quali provocarono un regolare processo. Domenico di Michele fu messo in prigione e Federico invitato a prestar fideiussione di non fuggire (7 novembre 1581). In seguito l'uno e l'altro furono condannati all'esilio da tutto lo stato pontificio. Federico riparò prima a Firenze, poi a Venezia dove lavorò nella sala del Maggior Consiglio, in S. Francesco della Vigna ed altrove. Ma in seguito, raccomandato a Gregorio XIII da chi gli aveva commessi alcuni dipinti, questi lo richiamò senz'altro dall'esilio lasciandolo dapprima lavorare nello Stato Pontificio, indi ammettendolo in Roma.



Processione di S. Gregorio - Federico Zuccari - *Chiesa del Baraccano - Bolona.*

II. Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini.

Le mie ricerche su questo autore mi conducono ora all'identificazione d'un ottavo suo dipinto che è anche il suo capolavoro. Gli altri sette come i lettori della *Rassegna d'Arte* sanno (1), sono i seguenti:

1. *Madonna col Putto*, in S. Domenico di Bologna;
2. *Madonna*

(1) *Felsina Pittrice* (Bologna, 1841), vol. I, 250.
(2) *Nuova rivista misena*, (Arcevia, 1893), VI, 6, 7, 8.

(1) *Rassegna d'Arte*, II, 9 (settembre, 1901); III, 5 (maggio, 1903); IV, 7 (luglio, 1904) e VII, (4 Aprile 1907): comunicazioni di C. Ricci, di Carlo Gamba e di Mary Logan Berenson.

col Putto, nel 1902 in possesso del cav. Achille Cantoni in Milano;

3. *Battesimo di Gesù,* proprietà dei signori Blumenstihl a Roma;

4. *Madonna adorante il Bambino,* nella R. Pinacoteca di Bologna;

5. *Natività di Gesù,* nel 1904 presso il cav. Corsi in via Valfonda a Firenze.

6. *Pietà,* nel Museo Kestner d'Annover;

7. *Madonna col Bambino e angeli* nella Walker Art Gallery di Liverpool.

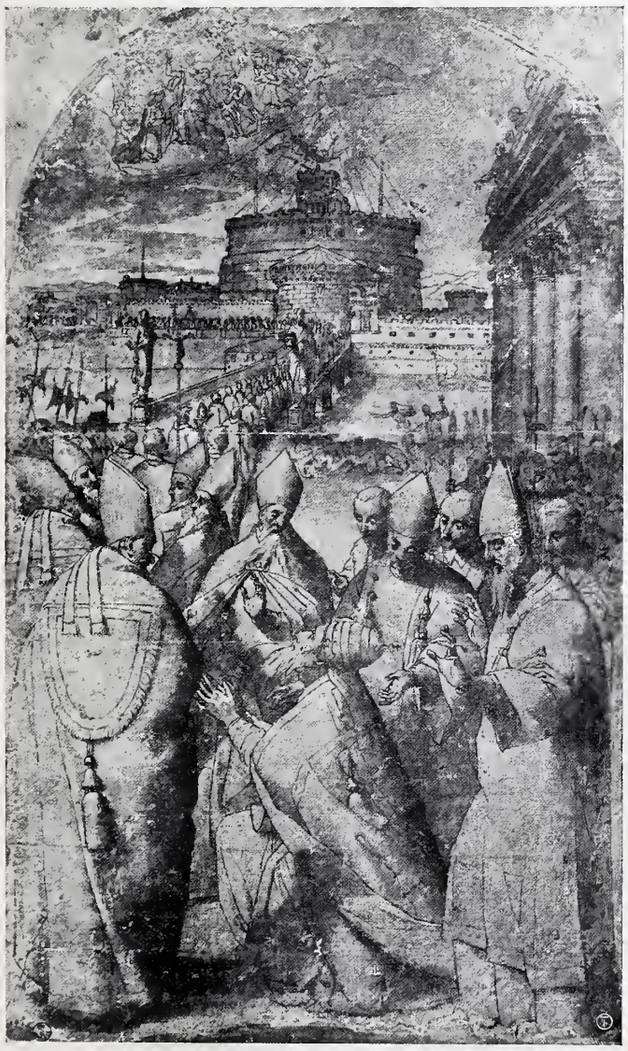
Ora chi ha letto i precedenti articoli sull'argomento e ricorda o riguarda le riproduzioni date dei dipinti indicati, non può esitare un istante a riconoscere per opera del Riminese la tavoletta che qui pubblico e che rappresenta i due angeli che soccorrono di cibo San Domenico e i suoi discepoli che lottavano con la fame. A nessuno può sfuggire l'identità delle pieghe sottili diffuse a terra, dei capelli fulvi degli angeli a ciocche parallele e ricciute all'estremità, delle mani congiunte e rialzatissime, e dei tipi così caratteristici per certo senso di attonitaggine che sostituisce quello di sorpresa ch'era certo nella volontà dell'artista.

San Domenico e il miracolo del pane - Giovanni Francesco da Rimini - *Ateneo - Pesaro.*

Così corrispondente in tutto è il colorito leggiero e nelle carni biondastro.

La graziosa pittura si trova nell'Ateneo di Pesaro.

CORRADO RICCI.



Disegno di Federico Zuccheri - *Coll. Santarelli - R. Gall. degli Uffizi - Firenze.*

Nota. All'elenco delle opere di Giovanni Francesco da Rimini va aggiunta la Madonna col Bambino di cui parla Guido Cagnola nel fascicolo VIII (Agosto 1905) della *Rassegna d'Arte* e che trovavasi sino a poco tempo fa in possesso del Cav. Cantoni in Milano. Il N. 2 invece, come già fu detto, passò in Inghilterra presso il Signor Salting.

Venezia. — Monumenti in pericolo.

Togliamo dal *Marzocco:*

G. Torres in una lettera al Direttore della *Gazzetta di Venezia* protesta per l'incuria in cui è lasciato il palazzo del Municipio di Venzone, paesello e prima stazione della Carnia. L'edificio, costruito tra il 1399 e il 1410, fiancheggiato e sormontato da una piccola torre quadrata a doppio orologio, fregiato del leone di S. Marco, di molti bellissimi stemmi ed iscrizioni, è di una rara eleganza ed importanza storica e artistica. Sotto la loggia a pian terreno ove si tenevano i giudizii, Pomponio Amalteo dipinse oltre a soggetti religiosi molte allegoriche figurazioni, come la Giustizia e la Carità ed un quadro votivo a ringraziamento per esser restato incolume nella caduta dell'armatura sulla quale dipingeva. Ebbene di questi affreschi nè Municipio nè Governo si sono mai curati. Pazienza il Municipio che forse non aveva tra i consiglieri un critico d'arte, ma che il Governo e gli ispettori che lo rappresentano abbiano lasciato che i freschi di un palazzo storico servissero a cippo vespasiano a tutti i venzonesi ed a bersaglio per l'abilità sassaiuola di tutti i monelli del paese, è cosa che dimostra la noncuranza e la cecità di cui sono affetti i funzionari della Minerva. Oggi per di più questo superbo monumento fu ridotto dal municipio a caserma con una miserevole scusa di una più miserevole economia.

Dipinti ignoti di Raffaello Carli

Io non intendo risollevare la vecchia e non ancora districata questione dei Raffaellini, perchè non conosco nuovi documenti che possano risolverla definitivamente. Per me Raffaellino del Garbo, Raffaello de' Capponi e Raffaello de' Carli sono tre artisti diversi, per quante similitudini possano avere di nome, di stile, di epoca ed anche di protezioni e per quanto alcuni documenti possano apparentemente favorire un'opinione differente.

Io lascio a Raffaellino del Garbo e ai suoi immediati aiuti di bottega la Resurrezione delle Belle Arti, la Deposizione di Monaco, l' Incoronazione del Louvre, i due Santi di S. Maria Maddalena de' Pazzi, il tondo di Berlino, ecc, nonchè probabilmente i noti disegni per ricami e simili.

Lascio a Raffaello de' Capponi la tavola di S. Maria Nuova, ora agli Uffizi, e il tondo del museo Poldi Pezzoli, che ha i medesimi caratteri misti dello stile del Pinturicchio e di Filippino Lippi.

Riguardo a Raffaello de' Carli io mi attengo alle sue opere firmate e datate, che come tutti sanno sono:

1. La Messa di S. Gregorio già in S. Spirito e ora presso Lord Benson firmata Raphael Karli pinxit a. d. 1501.

2. La tavola già nella Cappella Corsini in Santo Spirito e ora nella Galleria di quella famiglia, firmata Raphael de Karlis pinxit a. d. 1502.

3. La tavola di S. Maria degli Angioli presso Siena, firmata Raphael de Florentia 1502.

4. L'affresco della moltiplicazione dei pani e dei pesci già nel refettorio del Convento di Cestello e ora mal collocato in un'aula della scuola femminile, del quale è stato pubblicato anche recentemente nell'*Arte* dal dott. Cornelio De Fabriczy l'atto di allocazione a Raffaello di Bartolomeo Carli l'anno 1503.

5. La tavola di S. Spirito colla Madonna i Santi Diaconi, S. Giovanni Evangelista e S. Bernardo colla data 1505. Opera, sebbene non firmata, oramai da nessuno più discussa e per la quale si conserva negli Uffizi un disegno della testa del S. Lorenzo.

Di tutte le altre opere, che illustri critici vollero ascrivere a Raffaello Carli, per delineare la parabola della sua carriera artistica, io non posso accettare che la tavola di S. Vivaldo conservata agli Uffizi e il tondo del piccolo Museo di Montepulciano, nel quale la Madonna e il bambino ripetono il medesimo concetto espresso nella tavola di Santa Maria degli Angioli.

Messa di San Gregorio - Raffaello Carli - *Raccolta Benson Londra.*

A questa si possono senz'altro accompagnare due altre simili Madonne, pure dipinte a forma di tondo.

La prima si trovava nella raccolta Toscanelli sotto il nome di Filippino Lippi (vedi Collection Toscanelli, Album tav. XVII), ma non so dove tuttavia si conservi.

La seconda assai più bella con leggiere varianti nelle pose e nei panni e coll'aggiunta di San Giovannino e di un paesaggio assai delicatamente espresso, si trova sotto altro nome nella Pinacoteca di Prato.

In tutte queste opere si osservano più o meno sviluppati i medesimi caratteri sorti da diverse influenze, ora più ora meno dominanti o fusi insieme, dei più disparati maestri, suoi immediati predecessori. Il Carli vi mescola forme e drappeggi del Ghirlandaio e di Filippino Lippi, armonie di colori e linee di paesi del Perugino o di Lorenzo di Credi. Certamente, prima di rendersi indipendente, il Carli servì a volta a volta questi

Madonna in gloria e quattro Santi - Raffaello Carli - *Santa Maria degli Angioli - Dintorni di Siena - Fot. Lombardi.*

maestri e dovette essere un aiuto prezioso, per le sue qualità tecniche, nelle quali si mostra così abile, sostanzioso nel colore, forte nei chiaroscuri, fine e talvolta interessante nei paesi, di gusto delicato nei dettagli ornamentali. I suoi due capilavori difatti, la tavola di Santa Maria degli Angioli e quella di Santo Spirito hanno pregi tali di colorito, da esser considerate tra le belle pitture del proprio tempo, messe specialmente in valore dalle loro

Madonna, SS. Giovanni Battista, Gerolamo, Francesco, Antonio - Raffaello Carli. *Galleria degli Uffizi - Firenze.*

splendide cornici. — Però generalmente attraverso queste qualità abbaglianti traspariscono gravi difetti di proporzione e di costruzione, come più specialmente si può notare nelle opere meno studiate eseguite per luoghi del contado, come la tavola di S. Vivaldo. Anche nella messa di S. Gregorio, del resto così nobilmente composta, il Cristo che appare sulla mensa dell'altare è piccolo e mal costruito, e quindi insufficiente a render l'impressione della scena. Nell'affresco della Moltiplicazione dei pani la composizione è bella, movimentata e non priva di grandiosità; vi sono figure atteggiate con nobiltà, altre aggruppate con grazia e con varietà, vi è ricerca di scorci e di prospettiva; la esecuzione è facile, larga, il colorito vivace; vi si veggono mani, piedi, panneggi, particolari, eseguiti con grande abilità. Difettano le proporzioni; quelle stesse mani; quegli stessi piedi sono troppo grandi, le braccia e le gambe troppo corte e talvolta la costruzione stessa dei corpi apparisce inorganica sotto i bei panneggi. È notevole in questa grande composizione del Carli, più che in ogni altro suo dipinto, come abilmente egli si sia servito dell'opera altrui; vi sono teste e panneggi che rammentano il Perugino e il Ghirlandaio, figure che sembrano tolte dai disegni di Filippino Lippi, senza contare la grandiosa figura d'Apostolo che sulla destra tende un pezzo di pane, nella quale ciascuno può ravvisare il S. Pietro del Masaccio nell'affresco del Tributo al Carmine.

Alle sopradescritte pitture del Carli altre ne posso aggiungere, le quali se non varranno a mettere in miglior rilievo le qualità dell'artista, faranno però meglio conoscere il progressivo sviluppo dell'arte sua e l'estensione della sua opera.

1. Nell'archivio notarile di Firenze si conserva una piccola tavola colla Madonna e il Bambino e un paesaggio nel fondo, la quale evidentemente mostra di provenire dalla bottega di Lorenzo di Credi; la composizione, i tipi, le forme, il paese cogli arbusti a fior di terra gonfi e lumeggiati, tutto lo denota a prima vista; se nonchè la pennellata più grassa, le ombre brune delle carni, il brillante delle lumeggiature nelle pieghe più larghe e più gonfie, la fronte del bambino più allungata e stretta alle tempie rivelano la provenienza di Filippo Lippi.

Per me questa è un'opera di Raffaello Carli, forse la prima e la meno individuale; ma certi caratteri propri già si cominciano a scorgere. Il volto della Madonna ha già l'espressione caratteristica del Carli, che viene dagli occhi rialzati verso le tempie, dagli alti sopraccigli arcuati, della piccola bocca carnosa e dal mento tondo e leggermente protuberante; più caratteristico ancora è il panneggio del manto, la cui stoffa pesante rivoltata sul braccio e sulle ginocchia mostra la fodera rosso bruciata, formando gonfie e larghe ondulazioni. Per meglio comprendere questi caratteri bisogna paragonare questa Madonna a quella indiscuttibile di Prato. Il bambino invece poco si discosta da quelli di Lorenzo di Credi se non nello sguardo più pronto e più mobile. L'armonia generale del colore non si può giudicare essendo la tavola alquanto annerita, ma in ogni modo è piuttosto nell'intonazione del Credi.

2. Un'altra tavola del Carli si trova nei Magazzini degli Uffizi e rappresenta l'Annunciazione. È una composizione convenzionale, ben disposta, abilmente eseguita, con mezzi semplici. La scuola di Lorenzo di Credi vi è palese specialmente nella Madonna che par tolta da un suo disegno e nel paese con i larghi piani, il fiume ser-

Madonna col Putto e S. Giovannino - Raffaello Carli - *Pinacoteca - Prato.*

peggiante e i cespugli a fior di terra; la tradizione di Filippino si fa sempre sentire nel modo di colorire i panni e i capelli colle larghe lumeggiature oleose e le ombre trasparenti; però già si rivela la personalità del Carli non soltanto per il noto ovale della Madonna o per il caratteristico profilo dell'Angiolo, ma specialmente per i forti contrasti di colore verde smeraldo, azzurro crudo, rosso vinoso, e per il cielo alquanto metallico attraversato da nuvolette orizzontali color d'argento.

Forse a un periodo di poco posteriore si può assegnare la tavola di S. Vivaldo, in cui l'ifluenza di Filippino ha ripreso il sopravvento nei tipi, nei drappeggi e negli ornati della cornice, mentre il paesaggio rimane ancora fedele alla maniera del Credi. La composizione è nel gusto del Ghirlandaio colle figure in basso parte in ginocchio e parte in piedi, e la mandorla ai nembi di sfumature variate traversata da raggi e con teste di serafini ad ali larghe e sciolte.

Ma intanto s'insinua un'altra influenza a modificare e perfezionare lo stile del Carli ed è quella del Perugino.

La pittura, che più d'ogni altra dimostra questa transizione, si trova in Siena nella Compagnia della Misericordia. La Madonna è custodita sotto vetro, sopra un altare della oscura chiesetta, ingemmata e ornata di voti e passa come opera del Pacchia, col quale non manca certo di punti di rassomiglianza. I due Santi segati dalla tavola si conservano al piano superiore in una sala d'adunanza della Compagnia. Quando un paio d'anni fa ebbi in mente, che si trattasse di un'opera di Raffaello Carli, i commissari della Misericordia gentilmente mi concessero di togliere il quadro dall'altare e di porlo fra i due frammenti laterali, per far eseguire la fotografia della tavola così completata. In tale modo ne ho potuto dar la riproduzione eseguita dal signor Lombardi di Siena. Se si paragona questa Madonna con quella di Santa Maria degli Angioli, si conoscerà facilmente il Carli nell'espressione del volto, nella forma delle mani, nell'andamento delle

Annunciazione - Raffaello Carli - *Magazzini della Galleria degli Uffizi - Firenze.*

La Vergine col Bambino - Raffaello Carli - *Archivio notarile - Firenze.*

pieghe. Il bambino siede in un modo caratteristico del Carli, come se saltasse sulle ginocchia della madre, e volge prontamente la testina dal collo sottile e dalla fronte dritta divisa da una ciocca di capelli. L'influenza del Perugino, oltrechè nella posa e nei dettagli d'ornamentazione, si vede nella pastosità del colorito, divenuto caldo e solido, nelle dolci sfumature e nelle ombre profonde, che danno un nuovo rilievo alle figure del nostro pittore.

Anche il S. Paolo mostra una spiccata influenza peruginesca nella posa, nell'andamento del manto sobriamente rilevato sopra un fianco, nella barba unita e diritta. Il S. Antonio invece ha bensì il modellato del volto e la barba perugineschi, ma le lunghe mani nodose e l'ampio panneggio del manto ricordano piuttosto Filippino.

Credo di poter ascrivere questa tavola a un periodo immediatamente anteriore alle pitture note del Carli, ossia a poco prima dell'anno 1501 in cui dipinse la Messa di S. Gregorio, dove chiaramente si vede l'ifluenza del Perugino nel modellato del Cristo, nel paesaggio, nell'architettura e nelle movenze degli angioli per quanto ancora celate dai panneggi spezzati e dai veli sottilmente svolazzanti della scuola di Filippino. Le opere susseguenti mostrano sempre più la fusione di queste due influenze mentre quella di Lorenzo di Credi è del tutto scomparsa e vi subentra quella del Ghirlandaio coi suoi larghi drappeggi e il suo sentimento plastico della composizione.

Madonna fra i SS. Paolo e Antonio - Raffaello Carli - *Compagnia della Misericordia - Siena - Fot. Lombardi.*

Più difficile è assegnar un'epoca all'ultima delle pitture di cui do la riproduzione, la quale si trova nell'interessante chiesa di S. Lucchese che domina Poggibonsi e dove, tra altre opere d'arte di non comune importanza, si conserva nell'antico refettorio un affresco di Gerino da Pistoia, che rappresenta la Moltiplicazione dei pani, firmato e datato 1513.

A questo autore è pure attribuita la tavola che rappresenta il *Noli me tangere* e ch'io voglio restituire a Raffaello Carli. Il tipo del Cristo è lo stesso dal Carli adottato nell'affresco di Cestello, derivante dal Verrocchio e più ancora da Lorenzo di Credi, coi capelli a ciocche che paiono bagnate, col semplice e ampio panneggio, col gesto calmo e statuario; la Maddalena ha il caratteristico profilo dell'arcangiolo nella tavola dell'Annunciazione, del S. Gregorio nella tavola della Messa, e di alcune figure della Moltiplicazione dei pani, con una delle quali, quella d'un giovinetto cui l'Apostolo porge del pane, ha in comune anche la disposizione del manto, i piedi colla pianta arcuata, le mani coll'indice piegato parallelamente al pollice; la mezza figura del Padre Eterno colla barba divisa in due ciocche fluenti, benedicente fra le nuvolette argentee orizzontali, caratteristiche, che si ritrovano più o meno nei sopracitati quadri. Anche la cornice molto simile a quella di S. Vivaldo ha nella predella una Madonnina tra due Santi e in due tondini laterali due Santi che rivelano le solite svariate influenze, massime il S. Antonio che ripete quasi la analoga figura nella tavola della Misericordia di Siena.

Diverso dal solito nel concetto è il paese: non i verdi piani sparsi di cespugli del Credi, non le larghe linee collinose azzurrognole e gli alberelli leggeri primaverili del Perugino; non i poggi rocciosi e gli edifizi fantastici di Filippino, che popolano volta a volta i fondi dei quadri del Carli. Al di là dello stecconato, che rinserra l'orto, vedesi un grande lago e delle colline piuttosto erte e aride, con casamenti leggermente accennati e lumeggiati in un'atmosfera trasparente azzurrognola; più da presso, sopra un verde prato stanno alberi di varia specie e al di qua del recinto due palmizii, eseguiti con gran cura di dettaglio. Questa disposizione di paese con alberi che ne suddividono il fondo in varie parti si ritrova nel Pinturicchio, che tra il 1504 e il 1509 dipingeva in Siena le cappelle di S. Giovanni in Duomo e la Libreria Piccolomini.

Se la tavola in questione fosse stata eseguita in questi anni sotto l'impressione di tali dipinti dovrebbe nelle figure esser più prossima alla tavola di Santo Spirito, colla sua intonazione calda, il suo rilievo profondo, i suoi panneggi gonfi e tutte le caratteristiche della fusione dei due stili di Filippino e di Perugino. Invece, come si è rilevato, nei tipi e nei panni c'è ancora molto più del Credi, e la crudezza del colorito, la mancanza di rilievo, e quel verde uniforme del suolo rammentano sopra tutto la tavola di S. Vivaldo nella sua esecuzione sommaria e primitiva.

Del resto, il padre del Carli, secondo il Milanesi, venne in Firenze da S. Lorenzo a Vigliano nella Val di Elsa, quindi non sorprende, che gli abitanti della valle nativa, dove si trova S. Vivaldo e S. Lucchese, si rivol-

Noli me tangere - Raffaello Carli - *Chiesa di San Lucchese presso Poggibensi.*

gessero a Raffaello per ornare gli altari delle loro parrocchie; e nemmeno sorprende, che egli mettesse minor studio e cura nell'eseguir pitture per luoghi lontani di campagna, che per dipingere tavole da esser collocate in chiese come S. Spirito, accanto ai capilavori del Botticelli, di Filippino, di Raffaellino del Garbo e di Piero di Cosimo.

Riepilogando, Raffaello Carli, nato secondo il Milanesi nel 1470, dovette imparare i principi dell'arte nella bottega di Filippino Lippi: i colori e il modo di adoperarli hanno origine di lì; il modo di fare i dettagii, veli, alberi, ornamenti, piccole figure, dove la mano esperta scorre sicura alla prima, è costantemente Filippinesco. Lavorò poi con Lorenzo di Credi e ne adottò temporaneamente forme di figure e di paese. Si perfezionò in seguito sotto l'influenza del Ghirlandaio nella composizione, nella larghezza del drappeggiare e nella profondità del chiaroscuro; e sotto quella del Perugino nel colorito caldo e sfumato, nelle architetture ariose, nei paesaggi e nei cieli trasparenti e luminosi.

Così, da tutte queste forze fuse insieme, risultò lo stile eclettico di Raffaello Carli, che sintetizzandole in un tipo quasi impersonale, rappresenta un momento di arresto nel progredire dell'arte fiorentina.

CARLO GAMBA.

Antonino Giuffrè

OPERE pittoriche di qualche pregio sono accolte nelle chiese di Taormina; ma ad esse raramente si volge l'attenzione dei visitatori, distratta, nella incantevole città, da altri troppo più ragguardevoli obbietti di studio e d'ammirazione. Un'ancona, nella chiesa di S. Agostino, è unico autentico ricordo che ci rimanga della collaborazione di Giovanni e Antonello de Saliba, intagliatore il primo, pittore il secondo, cognato l'uno, nipote l'altro del maggiore Antonello da Messina. Un S. Sebastiano, nella sagrestia della stessa chiesa, rientra nella serie dei Ss. Sebastiani di derivazione antonellesca, serie della quale sono stati finora trascurati gli esemplari siciliani (1). Può tacersi di alcune pitture di Deodato Guinaccia, di Iacopo Vignerio, di altri maestri del cinquecento, che riusciranno tuttavia non affatto prive d'interesse per uno studioso dell'arte locale; ma merita un cenno particolare un trittico della chiesa dell'Addolorata o del Varò, che rivela, nel suo sottoscrittore, un pittore a torto quasi dimenticato fra quelli del periodo fiorente della piccola scuola messinese.

Il trittico è stato smembrato; gli sportelli, esprimenti S. Giuseppe e S. Zaccaria, veggonsi, in cattivo stato di conservazione, sulle pareti laterali della seconda cappella di destra; sopra l'altare di questa rimane la parte centrale, racchiusa ora entro una bruttissima incorniciatura barocca. Rappresenta essa la Visitazione e appare in migliore condizioni delle parti laterali, sebbene abbia parimenti sofferto alterazioni, impiastricciature e ritocchi: nel basso, ai piedi delle figure della Madonna e di S. Elisabetta, è, sovra un cartellino, la scritta:

M. ANTONINI | IVFRE 140... | ME F.

Della pregevole opera si occuparono recentemente il La Corte Cailler, il Di Marzo, il Mauceri. Il primo (1),

La Visitaziane Taormina - Antonino Giuffrè - *Chiesa dell'Addolorata.*
Fot. Brogi.

fondandosi su quella data, palesemente mutila, notò doversi considerar questa come la più antica pittura messinese di data approssimativamente accertata (1400-09): a lui contraddisse parzialmente il Di Marzo (2), in quanto espresse sulla data stessa ragionevoli dubbi, ma (persistendo nell'assegnare al trittico un'origine più antica di quel che il suo stile dimostri) concluse tuttavia potersi ritenere il Giuffrè come uno dei precursori di Antonello, fors'anche come il suo maestro. Ipotesi quest'ultima che fu considerata come ammissibile anche da Agostino D'Amico, il più recente fra i biografi di Antonello (3). A conclusione radicalmente diversa venne invece il Mauceri (4), secondo il quale la tavola del Varò presenta caratteri decisamente cinquecenteschi.

(1) Molto notevole è un altro S. Sebastiano (dovuto a un buono e fedele alunno del maggiore Antonello) che si vede su un altare della navata destra del Duomo di Messina.

(1) LA CORTE CAILLER, *Alcune opere d'arte osservate in Taormina*, p. 102-103. (*Atti della R. Accademia Peloritana*, a. XVII, Messina, 1903).

(2) DI MARZO, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo, 1903, pag. 27-29.

(3) D'AMICO, *Antonello D'Antonio*, Messina, 1904, pag. 10.

(4) MAUCERI, *Taormina*, Bergamo, 1907, pag. 74.

In nessuna di queste conclusioni io posso consentire; e nessuna di esse, a mio avviso, pone in rilievo quello che costituisce il carattere e l'importanza reale della pittura di Antonino Giuffrè. È ad avvertire anzitutto che da quella data, dove oggi si legge distintamente 140...., devesi assolutamente prescindere per un giudizio sull'opera. Se la quarta cifra è scomparsa affatto, le tre ancora rimaste, palesamente ripassate quali sono, non meritano alcuna fede e non hanno alcun valore; la terza in ispecie, dove nel 1833 il Grosso Cacopardo (1), che anch'egli lasciò un brevissimo cenno del trittico, leggeva un sei anzichè uno zero. Il Grosso (l'autore stesso d'una ben nota romanzesca storia dei pittori messinesi) è d'altra parte fonte sempre sospetta; e così una data ristretta fra il 1460-69, come una data ristretta fra il 1400-09, male si adatterebbe, come ho già accennato, allo stile dell'opera del Giuffrè, che ci riporta invece verso la fine del secolo XV, e verso quel preciso momento della pittura messinese, in cui sovra essa dominava l'influsso del vecchio Antonello, insieme con l'influsso della scuola veneziana. È il momento medesimo in cui si inizia l'attività dei due fratelli de Saliba, Antonello e Pietro, o è momento di poco anteriore.

Il quadro di Taormina è sopratutto profondamente antonellesco. Il rapporto fra il Giuffrè e Antonello seniore rimane, ma non così come fu posto dal Di Marzo: il Giuffrè non è il maestro di Antonello, ma il fedele alunno di lui. E basta per accorgersene considerare attentamente le teste delle due figure della Visitazione che imitano insieme e i tipi e le forme peculiari del caposcuola messinese: la Madonna sopra tutto, nei lineamenti del viso (si osservi il taglio della bocca) e nello sviluppo dell'occipite, presenta in modo così spiccato le caratteristiche antonelliane, che non è a dubitare sia stata puramente e semplicemente copiata da un modello dello stesso Antonello. La firma pertanto (che non offre, come la data, adito a sospetti) designa in Antonino Giuffrè il più ossequente, e il più valente insieme, fra gli imitatori di Antonello, dei quali abbiamo certa conoscenza.

Così il quadro di Taormina è prova nuova che gli influssi del maestro ebbero in Sicilia viva e profonda efficacia, ed è tanto più prezioso in quanto unico ci indica una personalità artistica determinata e significante che da Antonello deriva direttamente. Pietro e Antonello de Saliba, Salvo d'Antonio, Alfonso Franco, pur essendo intensamente pervasi da nuovi e diversi influssi che provenivano dal Veneto e dalla Lombardia, non dimenticarono mai il capostipite della pittura messinese, anche a molti anni di distanza dalla morte di lui (2). Ma il Giuffrè, e con lui gli autori di non poche opere anonime che rimangono in Messina, rappresentano, rispetto a quelli, una prima generazione di antonelliani, di schietta e immediata derivazione dal grandissimo maestro.

(1) *Il Maurolico*, I sem., n. 12, pag. 92, Messina, 1833.

(2) Tutti costoro rappresentano una seconda generazione di antonelliani, educata all'arte da qualche alunno diretto di Antonello seniore, forse da Iacobello d'Antonio, del quale si sa di certo che accoglieva giovani nella sua bottega. Ma tanto Antonello de Saliba (che fu tra questi giovani, come il La Corte Cailler ha provato), quanto Pietro e Salvo subirono poi influssi veneti così profondi, che è a pensare siano stati essi stessi a Venezia, e quivi abbiano rinnovato la primitiva educazione ricevuta.

Il Giuffrè fu, secondo il Di Marzo, educato all'arte fuor di Sicilia, probabilmente su esempi di maestri toscani. L'ipotesi è meramente fantastica; il modesto pittore, che riprodusse tipi prettamente siciliani, non aveva d'uopo di muoversi dall'isola natale per dare quel saggio dell'arte sua che ci rimane. Ad esso, per ora unico, potrebbe facilmente aggiungersi taluno fra i quadri messinesi anonimi di maniera antonellesca. Ma poichè Antonello ebbe certamente altri, e probabilmente non pochi, alunni diretti (fra costoro fu Iacobello suo figlio), non è prudente consiglio venire a determinazioni, fondate sull'esclusivo criterio dell'affinità stilistica, finchè ci rimanga sola un'opera certa di un solo discepolo.

Può in compenso aggiungersi sul Giuffrè un particolare biografico. In un contratto, accennato dal Di Marzo, è indicato un *magister Antonellus de lu re, pictor, civis Messane* (1). Da altri documenti pubblicati dal Di Marzo stesso, si hanno frequenti ricordi di pittori appartenenti alle famiglie Lu Re e Iufre, e si deduce la prova della identità delle famiglie stesse. Non resta che a trarre un'illazione molto semplice: il nostro Giuffrè, non è altri, io credo, che il *magister Antonellus de lu re*. E poichè il contratto, ove figura quest'ultimo, è del 1510, non è da escludere, come crede il Mauceri, che il trittico di Taormina sia stato dipinto nel secolo XVI; sebbene, per i suoi intimi rapporti con la maniera di Antonello, sia preferibilmente da credere più antico; sebbene, in ogni caso, per lo spirito e la tecnica, appartenga senza dubbio al secolo precedente (2).

Maggio 1907.

ENRICO BRUNELLI.

Forse Salvo fu anche a Milano, e potrebbe esserne prova aver egli riprodotto la torre del Filarete nello sfondo di una sua composizione; indubbiamente, nell'eclettismo di lui, sono accenti lombardi che non meno si manifestano in Alfonso Franco, anche più strano ed eclettico artista. Di quest'ultimo è, nella chiesa di S. Francesco di Paola, una Pietà (1520), interessante per le molteplici reminiscenze che vi troviamo delle più svariate scuole; vi si riscontra pur sempre la derivazione lontana dal vecchio Antonello.

(1) DI MARZO, op. cit., pag. 29 e 60.

(2) Mi rimane a proporre, su Antonino Giuffrè, un' ipotesi che meriterebbe forse attento esame. Si è già sospettato che fra le opere che portano semplicemente la firma di Antonello da Messina e che in origine furono assegnate tutte al vecchio Antonello, alcune possano attribuirsi ad Antonello de Saliba, che aveva pieno diritto a firmar egli pure a quel modo. Ma con questa specificazione non ogni dubbio è chiarito sulle opere così sottoscritte; e accanto ai due Antonelli, di personalità ormai ben determinata, si disegna vagamente un terzo Antonello, anch' egli finora confuso col grande messinese. Or qui io voglio notare soltanto che, come al de Saliba, così a Giuffrè convien quella firma; potè quindi il Giuffrè, antonelliano fedele, esser scambiato con il suo maestro?

Col de Saliba, col Giuffrè, la lista dei pittori messinesi contemporanei, parimenti battezzati col nome d'Antonio, non ancora è finita. Ma per gli Antonii dei quali non conosciamo opere è inutile proporsi quesiti, mentre per i due indicati (dei quali abbiamo opere fortunatamente firmate anche col cognome), l'ipotesi che essi abbiano parte nelle pitture, credute, per l' ambigua firma, appartenenti al maestro, ha fondamento di verità.

Un' ultima osservazione: il quadro di Richmond firmato ANIVS DE MESSINA non può appartenere nè al Giuffrè, nè ad altro degli Antonelli conosciuti. Quindi abbiamo almeno quattro Antonelli da Messina determinati; ed altri ancora ne restano a determinare!

Nuova York. — Dono al Museo Metropolitano.

Nella primavera del 1906 Mr. Pierpont Morgan acquistò a Parigi la raccolta del sig. Hoentschel di Parigi, un architetto di gusto, il quale aveva vicevuto innumerevoli oggetti del XVIII secolo e molti del periodo gotico, formando una duplice galleria, unica nel suo genere. Il signor Morgan donò parte di questi al Museo di Nuova York e parte la diede in deposito a tempo indefinito.

Per parecchio tempo la raccolta non verrà esposta al pubblico poichè per collocarla si dovrà costruire un apposito fabbricato.

Busti reliquiari in legno
nel Duomo di Siracusa.

Se raramente avviene d'incontrare in Sicilia scolture in legno medioevali, altrettanto può dirsi di quelle del buon Rinascimento, laddove, invece, se ne ha una vera abbondanza di epoca tarda come del 6 e '700 per lo sviluppo dato a quest'arte da varii artefici e principalmente dai Livolsi di Nicosia che popolarono alcune chiese dell'Isola di figure di Santi, spesso grandi al vero ed alcune volte non del tutto spregegoli. Non credo però che non se ne siano eseguite in buon numero lungo il corso del 3 e del '500 ed ho ragione di ritenere che tale scar-

S. Fabiano - Busto reliquario in legno - Siracusa - Cattedrale.

sezza si debba attribuire alla fragilità della materia ed alla poca cura avuta nel conservarle. Da notizie sicure infatti risulta che la scoltura in legno, così a scopo ornamentale come figurativo, fu ben coltivata in Sicilia; anzi non mancano ricordi d'intagliatori venuti da varie contrade della Penisola e principalmente dal Veneto e dal Napoletano. Nel 1499 più di sessanta ne risiedevano in Palermo come registra il Di Marzo (1); ma noi, volendo solamente registrare quelli che più fanno al caso nostro, cioè gli scultori d'immagini, notiamo, per l'influenza che avran potuto esercitare sugli artefici del tempo, due veneti, un maestro Giovan Pietro Veneziauo che nei primi del '500 lavorava in Palermo (2) ed un Francesco Trina detto nei documenti « venecianus » che quà e là, in vari luoghi dell'Isola, attendeva a lavori di figure (3).

Così, come nella grande scoltura e nella pittura, giungevano vivi riflessi dell'arte veneziana in Sicilia. Ciò si spiega con i rapporti commerciali strettissimi durati sin dai floridi tempi normanni fra la Serenissima e l'Isola, e con le colonie che quella vi aveva e che già eran pervenute ad un alto grado di sviluppo (1).

(1) *I Gagini*, Palermo, 1883-82, vol. I, p. 671.
(2) Di Marzo, o. c., p. 680.
(3) Di Marzo, o. c., p. 681.

S. Aniceto - Busto reliquario in legno - Siracusa - Cattedrale.

Data intanto la varietà di buone opere in legno siciliano di quel tempo, crediamo abbiano importanza i quattro busti reliquiari esistenti nella sagrestia del Duomo di Siracusa, e finora da nessuno fatti conoscere.

Essi sono in legno di pioppo e rappresentano due papi, S. Fabiano e S. Aniceto e due sante martiri, di una delle quali soltanto c'è noto il nome, quello di Martina, essendo l'iscrizione dell'altro mezzo scomparsa.

S. Martina - Busto reliquario in legno - Siracusa - Cattedrale.

(1) Isidoro Carini esprimeva giustamente il voto (*Arch. Stor. Siciliano*, A. I, fasc. III, 1877, p. 354) che qualche studioso imprendesse a trattare le relazioni della Sicilia con Venezia.

Sulla fronte, infatti, di ciascuna base, di forma ottagonale bislunga, si legge: S^TI FABIANI PAPE ET MARTIRIS — S^TI ANACETI PAPE ET MARTIRIS — S. MARTINAE MARTIRIS — ..... MARTIRIS. Misurano i primi due m. 0,65 d'altezza ed i secondi m. 0.50 esclusa la base larga metri 0,47 ed alta m. 0,115. Cotesti busti eran destinati, come si rileva dall'esistenza di un incavo nel petto, a reliquiari che collocati dapprima sull'altar maggiore, vennero poscia in disuso ed abbandonati, come si dice, verso la fine del sec. XVI o nei primi del XVII, cioè appena si pensò di fabbricarne dei nuovi in argento.

Una Santa Martire - Busto reliquario in legno - Siracusa - Cattedrale.

Tutti e quattro interamente dorati, con lavoro punteggiato nelle vesti a forma di ricamo, sono eseguiti con diligenza e perizia. Quelli virili rendono bene l'espressione della dignità pontificale: S. Fabiano con lo sguardo fisso verso qualche cosa; S. Aniceto sereno e pensoso. Le due sante martiri hanno aspetto di giovinette nel fiore degli anni e manifestano molta soavità e dolcezza. Pare che l'artista abbia avuto presenti terracotte classiche tanti sono i rapporti di simiglianza con esse nei contorni del viso dolcissimo nella correttezza delle linee fisionomiche, nell'impostatura del collo piuttosto lungo, nei capelli ondulati adorni di diadema e cadenti sugli omeri, fino nel modo di drappeggiare le vesti a pieghe eguali, parallele. Se si pensa che i nostri lavori appartengono a' primi del '500 e che sin d'allora eran note le stupende figurine fittili delle quali il suolo siracusano ha tanto arricchito il Museo locale, non sembrerà inverosimile la nostra supposizione.

Dopo tutto non è da ritenersi improbabile che i quattro busti siano stati lavorati a Siracusa stessa, dove nel 1483 viveva un valente intagliatore, Nardo Mirtello, cui appartengono gli eleganti stalli corali della sagrestia del medesimo Duomo, ricchi d'intagli, di trafori e d'intarsi, le cui forme richiamano tanto quelle veneziane (1).

E. MAUCERI.

(1) Con atto di Not. Bartolomeo, addì 2 Aprile 1483, foglio 321 dell'Archivio dei notai defunti, mastro Nardo Mirtello si obbligò per onze 23 a fare metà del coro della Cattedrale uguale a quello di S. Domenico — Capo dieci. Annali di Siracusa (mss. della Bibliot. alaganiana) Tomo VII, p. 368.

A proposito di un minacciato ristauro.

La *Nazione* di Firenze pubblicava il 4 dello scorso Giugno una lettera da Massa Marittima in cui un ignoto corrispondente segnalava il grave pericolo minacciante la bella tavola di Ambrogio Lorenzetti, già vanto e decoro di quel luogo, per una enormità di cui si era resa colpevole la Direziene Generale per le B. A. e A. E Corrado Ricci si dava allora la pena di scrivere al giornale e dimostrare luminosamente come enormità ci fosse, non però da parte dell'autorità centrale di Roma ma della autorità municipale di Massa. Sia ora concesso anche a me dire una parola in una questione che mi riguarda direttamente poichè io, e non arrossisco nel confessarlo, io sono il reo, il colpevole.

Quando nel 1903 fui a Massa per vedere il quadro di cui parla il Vasari, trovandolo appeso in una angusta cameretta dove gela d'inverno e arrostisce d'estate ed in uno stato di conservazione assai pietoso, mosso a compassioue, mi permisi di offrire al Comune, ritenuto allora il legittimo proprietario, di assumere a mie spese il ristauro del prezioso capolavoro, mettendo solo per condizione che esso venisse prima visitato da speciale incaricato del Ministero e che il restauro fosse affidato al nostro Cavenaghi, l'unico che in cosi delicato ufficio mi ispiri illimitata fiducia. Però la mia offerta non ottenne l'approvazione del Sindaco che la rifiutò cortesemente aggiungendo come, secondo il parere di competenti (oh quanto!) persone, il dipinto non aveva bisogno di alcun restauro. La medesima cosa insomma che asserisce ora l'illuminato corrispondente della *Nazione* concedendo tutt'al più che si abbiano a riunire e raddrizzare le parti sconnesse e contorte, operazione semplicissima (dice lui) che si potrebbe compiere sul posto (da chi, da un falegname qualsiasi?) Dice un proverbio che non vi è sordo peggiore di chi non vuol sentire, onde si sprecherebbe il fiato nel voler convincere quei signori di Massa di una verità tanto evidente che, per accertarsene, non occorreva il Ministero scomodasse il Colasanti o altri autorevoli critici ma bastava ne chiedesse a chiunque, anche digiuno della più elementare nozione artistica, ha gli occhi per vedere e le mani per toccare.

Io difatti mi ero rassegnato alla ripulsa della modesta mia offerta, quando essendosi appurato che il Lorenzetti in questione non appartiene al Comune di Massa ma al Demanio, la Direzione generale delle B. A. e A. credette, come dicesi in termini burocratici, di riaprire la pratica e accettare per conto suo ciò che altri aveva respinto. Indi l'ira e lo sdegno degli edili, non già per vedersi tolta la proprietà di un oggetto d'arte insigne (lo stato in cui si trova, il luogo dove lo si teneva provano quanto lo si apprezzasse!) ma un oggetto di valore che essi da tanto tempo desideravano vedere. Vi è ancora a Siena un antiquario il quale non sa perdonarsi di non aver comprato il dipinto che poteva ottenere per poche migliaia di lire, ed a me stesso fu chiesto ripetutamente cosa esso poteva valere in buona moneta legale!

Però si tranquillizzino le Autorità di Massa, si calmino i bollenti spiriti dei loro difensori fiorentini, io la proposta di restauro l'avevo fatta in tutta buona fede, credendo giovare alla causa dell'arte e del nostro patrimonio artistico, ma poichè, lungi dall'attirarmi la gratitudine di coloro che intendevo beneficare, (la tavola riparata sarebbe tornata e rimasta a Massa) suscitai ingiustificate diffidenze, dichiaro di ritirarla. A poco a poco le crepe della tavola senese si allargheranno, le sfaldature si faranno più numerose, le aureole dorate della Madonna e dei Santi, i vivaci colori impallidiranno, spariranno e il capolavoro di Ambrogio non sarà più che un rudero ad attestare la sapienza e la prudenza somma di coloro nelle cui mani cadde per sua mala ventura.

Una persona certo non si dorrà della mia determinazione: l' amico Cavenaghi il quale, solo per farmi cosa grata, aveva accettato di occuparsi del troppo discusso restauro, malgrado il lavoro che lo sopraffà e la sua riluttanza ad accettare nuove commissioni, specialmente quando trattasi di roba appartenente allo Stato, fonte sempre di critiche e di polemiche da cui rifugge il suo animo d'artista. A tal proposito vorremmo pregare l'illustre critico che commentò nella *Nazione* la lettera di Corrado Ricci a voler dare una capatina nello studio Cavenaghi: vedrà colà quadri provenienti da tutte le parti del mondo, sopratutto dall'Inghilterra e dall'America, quadri autentici dei più celebrati nostri pittori, dal Mantegna al Bellini, al Cima, a Raffaello e forse allora capirà cosa sia il vero restauro che non altera e non rifà, ma ripara e conserva per noi e per le future generazioni tesori altrimenti condannati a perire.

GUIDO CAGNOLA.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE - MONETTI ANDREA, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Apiro. — Statuette rinvenute.

In seguito a regolare licenza di scavi venne in luce ad Apiro (Marche) nel settembre 1905 una statuetta raffigurante Minerva: prima, per ritrovamento fortuito, era stata rinvenuta una statuetta raffigurante Marte.

Il Ministero fece pratiche per acquistare l'una e l'altra: e siccome i proprietari cercavano su diversi mercati antiquari a cui venderle, li avvertì che non potevano farlo senza permesso, e avvertì pure i principali negozianti antiquari di non acquistarle senza darne preventivo avviso.

L'antiquario Pacini di Firenze, che sapeva di tale veto, non volle, qualche mese fa, venire a trattative con i proprietari, ma in seguito poi (e proprio mentre la Commissione centrale per le antichità e belle arti aveva proposto l'acquisto delle due statuette al prezzo di lire ottomila ciascuna), le comperò senza darne avviso al ministero, o non seppe, oppure non volle dire, a chi le avesse rivendute o dove si trovassero.

Perciò egli venne denunziato all'autorità giudiziaria, come ugualmente saranno denunziati i due possessori delle statuette, i quali non solo già erano in trattative col Ministero, ma avevano dichiarato che non le avrebbero vendute senza avvertirne il Ministero stesso.

A ciò si aggiunga che il proprietario della Minerva non poteva disporre liberamente della statuetta, anche perchè lo Stato ha il diritto sul quarto del valore di essa, per effetto dell'articolo 14 della legge.

Parigi. — Esposizione.

Il 12 di Giugno si aprì nella Galleria Georges Petit l'esposizione delle opere dei pittori Fragonard e Chardin, del quale ultimo si annunziavano tre capilavori provenienti da Berlino e mandati col permesso dell'Imperatore.

Parigi. — Vendite.

La raccolta del celebre antiquario Sedlemeyer è stata messa all'incanto e alcuni capi raggiunsero prezzi altissimi. Difatti furono venduti. Ritratto di Sir Charles Binny (Lawrence) e figlie L. 110.000, tre altri ritratti di Miss Elisabeth Tige dal Romney fr. 160.000, il ritratto di Miss Raine da Hoppner fr. 102.000, il risveglio di Venere, (Fragonard) fr. 138.000, quattro piccole pitture del Boucher 112.000 fr. Nei quadri olandesi, un paesaggio di Ruysdael fr. 33.000: rive di fiume dello stesso fr. 11.000: ritratto di donna attempata da Van der Helst fr. 19.900: vacche di A. Cuyp 25.000! Nozze di Cana da Ian Steen fr. 27.000: del medesimo: Il Magister fr. 20.000; un ritratto virile (Rembrandt) fr. 226.000; La madre dell'artista (idem) fr. 24.000; flotta all'ancora (Van de Velde) 34.000; La bella ricamatrice (Mieris il vecchio) fr. 40,000; Partenza per la caccia (Teodoro Wouvermann) fr. 33.000. In totale la vendita dei quadri di scuola antica fruttò la bella somma di franchi 3.843.420. Oltre a questo furono a Parigi parecchi altri incanti, tutti assai fruttiferi pei venditori. Notiamo quello della collezione Mühlbacher composta di oggetti d'arte, di ammobigliamento francese e che produsse fri 1,237,491. Le porcellane di Sèvres sono sempre di moda e quindi carissime: difatti alla vendita Chappey due vasi con rilievi furono pagati fr. 32.000, una giardiniera fr. 46.000. Lo stesso E. Chappey possedeva molti oggetti d'arte italiani (bronzi, sculture, terre cotte) fiamminghi, tedeschi (tavole dipinte e dorate, tappezzerie) che gli amatori si disputarono a biglietti di banca: pagarono sopratutto a caro prezzo bronzi francesi e i mobili dell'epoca di Luigi XV e di Luigi XVI: così una guarnizione di 5 vasi della China montati in bronzo raggiunse fr. 82.000, due vasi del Giappone con bronzi fr. 32.000: un vaso della China fr. 30.000: uno scrittoio (epoca Luigi XV) fr. 42.000. Nelle pitture italiane « Il Poeta » di Bartolomeo Veneto ottenne fr. 46.000, un ritratto di giovane del Luini fr. 21.000, un'« Annunciazione » del Palmezzano 10.500; un ritratto virile del Tiziano fr. 119.000, il Tributo di Cesare dello stesso fr. 104.000.

Bibliografia

= **Georg Gronau.** - *Correggio - Stuttgart & Leipzig. Deutches Verlags Anstalt 1907.*

E' questo il decimo volume di una pubblicazione che ha per oggetto di far conoscere la vita e le opere degli « Artisti classici » corredando le note biografiche e critiche di copiose illustrazioni. Appunto osservando le 196 tavole in cui sono ritratti, non solo i lavori autentici del Correggio, ma le copie di quelli che andarono perduti o di cui la paternità appare dubbia, si pensa di quanto giovamento alla volgarizzazione della storia dell'arte sia stata la fotografia. Quanto più difficile doveva riuscire lo studio per coloro che come il Cavalcaselle, senza parlare del Vasari, non disponevano di altre fotografie se non di quelle impresse nel cervello dal loro apparecchio visivo!

Il Gronau nota giustamente come la fama dell'Allegri, che il Vasari pel primo rivelò al mondo, crebbe sempre nel XVII e XVIII secolo per impallidire al principio del XIX col mutare degli ideali artistici. Egli studia con amore e con fine intento lo sviluppo, l'evoluzione dell'artista il quale in un periodo così breve (visse appena 40 anni) lasciò tante opere che rimarranno sempre ammirate da quanti hanno il sentimento della bellezza. Certo il Maestro non è senza pecche e alle volte riesce farraginoso, come nella cupola del Duomo di Parma in cui tutte quelle figure che riddano agitando braccia e gambe, tutti quei Putti che sgusciano da ogni parte generano in chi li osserva dal basso stanchezza e confusione, ma chi, oltre Michel'Angelo, ideò e tradusse in atto disegni così grandiosi? Di certo seguaci, imitatori, esagerando i suoi difetti, caddero nell'ampolloso e nel barocco segnando la decadenza dell'arte. Così, se le scene tragiche o drammatiche non si confacevano alla natura del Correggio, egli invece si mostrò insuperabile nel rendere i più bei fanciulli, le divinità cristiane o pagane più deliziose che sognare si possano, onde venne detto il pittore delle grazie. I Toscani, dalle linee sobrie e nette, gli avranno forse rimproverato poca correttezza nel disegno, perchè egli era sopratutto un pittore — colorista, che il Gronau paragona, specialmente pei contrasti di luce e di ombra, al Rembrandt come lo paragona ai fiamminghi pei suoi paesaggi. Vorrei che tutti i libri d'arte, di frequente aridi o nebulosi, lasciassero come questo in chi lo ha letto, l'impressione di conoscere più intimamente e di apprezzare con più razionale intendimento le opere illustrate.

= *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.* Fascicolo IV. **P. Amaducci.** *Il Sarcofago greco-romano rinvenuto presso la chiesa di S. Vittore in Ravenna* Il sarcofago che con un altro meno importante fu dissepolto a Ravenna e risalirebbe al 3° o 4° secolo d. C. sarebbe, a giudicare dalle epigrafe, dalle rappresentazioni figurate, di origine pagana: trasportato poi nella chiesa di S. Vittore nei primi tempi del Cristianesimo avrebbe servito a adornarla. — **L. Fleres.** *Recenti acquisti della Galleria moderna in Roma.* E una buona critica delle ultime compere di quadri e sculture fatte dal governo. — **A. Vesme.** *Bassorilievi in legno nella R. Pinacoteca di Torino.* Le sculture qui descritte sono di diversa origine: un trittico tradisce in modo evidente l'arte fiamminga, come un polittico e una tavola l'arte piemontese del secolo XV e del XVI. — **L. Testi.** *Nuovi quadri nella R. Galleria di Parma.* Notiamo fra questo un grazioso quadretto di Sebastiano Ricci rappresentante Alessandro e la famiglia di Dario e una bellissima tavola del Dosso con S. Michele che abbatte il Demonio. — **A. Colasanti.** *Un quadro di L. Dolci nella Pinacoteca di Bologna.* L'A. confronta un dipinto del Dolci: Daniele e Golia, acquistato di recente per la Galleria di Bologna, con un disegno del Dott. Frizzoni depositato a Brera, in cui il pittore espresse il pensiero che doveva trovar forma definitiva nel quadretto.

— *Fascicolo V.* **V. Spinazzola.** *Di ollo statue del Barone Mazzoccolo in Teano.* Queste statue facevano parte di due monumenti funebri, risalgono al XIII secolo e rappresentano le Virtù: se ne ignora la provenienza originaria. — **F. Hermanin.** *Nuovi acquisti del gabinetto N. delle stampe in Roma.* L'A. illustra parecchi disegni di Polidoro da Caravaggio, uno attribuito alla scuola di A. Pollaiolo, altri di parecchi artisti fiorentini o esteri. — **A. della Seta.** *La statua di Porto d'Anzio.* Esaminata minutamente in tutti i particolari la bella figura scolpita, il della Seta ritiene ch'essa debba rappresentare una asistente dei sacrifici, eseguita forse da artista fiorito nell'Asia Minore. — **Gino Fogolari.** *La pala di G. B. Piazzetta in S. Vitale di Venezia.* Il pregevole dipinto recante *l'Angelo Custode* fu restaurato per cura della Direzione delle RR. Gallerie di Venezia. — **O. H. Giglioli.** *Miniature di R. Gibson nella G. Pitti.* Il pittore inglese, fiorio nel sec. XVII, avrebbe eseguito quattro ritratti ovali qua descritti.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO O REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE **GOBELINS**

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	- 50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	- 50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	- 70×98	id.	» 12,—
Che c'è! } pendants Bruzzi	- 70×45	id.	» 6,—
Erba ghiotta } pendants idem	- 70×45	id.	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

□ □ □ □ I migliori LAPIS del mondo sono i □ □ □ □

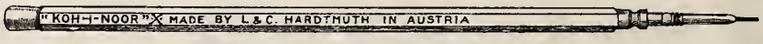
"Koh = i = noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ♣ I più cari ♣ I più economici

Presso le Principali Cartolerie del Regno

Guardare ad esigere la marca ***KOH-I-NOOR di L. & C. HARDTMUTH***



Presso le Principali Cartolerie del Regno

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 8 Milano: Agosto 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

F. MASON PERKINS: La Pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia *(con dieci incisioni)* - Continuazione e Fine. — DIEGO SANT' AMBROGIO: Busto di Prelato del XVI secolo nella Chiesa di S. Alessandro in Milano *(con una incisione)*. — HANS GEISENHEIMER: Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di Al. Allori *(con cinque incisioni)*. — Varietà. Onoranze in Vignola a Jacopo Barozzi nel IV centenario della nascita *(con tre incisioni)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Acquisti di opere d'arte antica per le collezioni governative.

Fra gli ultimi notevoli acquisti fatti dallo Stato per le collezioni governative son degni di nota un ritratto di un personaggio dell'antica famiglia Martinengo, del Romanino, acquistato per dodici mila lire, un'*Adorazione dei Magi* di Iacopo Bassano, una delle sue opere più significative, per nove mila lire, ceduto dal principe Ferdinando Ruffo, un S. Girolamo adorante il Crocefisso di Cesare da Sesto, (del quale il disegno dal braccio è nella collezione dell'Accademia di Venezia, altri studi nell'Albertina di Vienna e una replica libera nella collezione di sir Frank Cook in Richmond e un'antica copia presso l'Accademia di Belle Arti in Milano) acquistato per dodici mila lire presso l'antiquario Grandi ed ora esposto nella Pinacoteca di Brera, fra le opere di altri leonardeschi. Fu anche acquistata la ricca collezione di disegni originali d'architettura già del barone di Geymüller, destinata agli Uffizi e, per la Galleria nazionale di Roma, lo stupendo ritratto di Pier di Cosimo, ceduto dal senatore Barracco per 38 mila lire.

Quando si pensi anche agli acquisti precedenti — fra cui la cosidetta *Sacerdotessa d'Anzio* ritenuta dal Klein opera originale di Lisippo e del Furwängler superiore ad ogni altra statua esistente in Italia e «opera unica e affascinante» e pagata, a prezzo non eccessivo, 450 mila lire — possiamo ben dire che, specialmente mercè le provvide cure di Corrado Ricci, il patrimonio artistico nazionale par finalmente destinato a essere convenientemente accresciuto e curato come gli studi e le esigenze moderne impongono.

Bologna. — I restauri artistici a Bologna.

La casa Gioanetti in Via Mazzini.

La casa n. 13 in via Mazzini, che nella prima metà del cinquecento appartenne ai Bonvalori, ed ora è proprietà del N. U. sig. Girolamo Gioanetti, mostrava agli studiosi dell'architettura locale di avere avuto ai suoi bei tempi, quando nella seconda metà del secolo XV fu costruita, un aspetto di molta ricchezza decorativa. Disotto agli intonachi, disopra le finestre moderne, attorno le arcate del portico intravedevansi sesti acuti, terrecotte abrase, muri ben fatti. Tutto era stato guasto in una riforma della casa, a cui si sapeva di poter attribuire una data non al di là dei primi tempi del secolo XIX.

Quando il sig. Gioanetti accolse gentilmente l'idea di restituire la sua casa alla primitiva forma d'arte, propostagli dal Comitato per Bologna storico-artistica, gli assaggi rivelarono preziose indicazioni per il disegno di restauro. Fra altro si trovarono nei sesti acuti delle finestre avanzi dei trafori in terre cotte e di inattesi disegni geometrici oltre a quanto altro permetteva di riconoscere in lor misure precise gli ampi ornati esterni nelle finestre medesime o il ricorrente e le ghirlande delle arcate nel portico. La scoperta dei quali avanzi e indizi importantissimi confermò il proprietario nel nobile proposito dell'opera.

Il cornicione anche esisteva tutto e quasi intatto. E il tipo di terre cotte che lo compongono, come i timpani delle finestre, valsero a determinare il carattere di transizione dalla maniera tedesca alla Rinascente a cui si informarono i maestri che edificarono la bella casa. Evidentemente essi, nello scegliere alle fornaci i modelli e gli stampi, fra i vecchi e i nuovi, fra quelli di maniera locale consueta e di moderno disegno toscano, preferirono i tipi bolognesi di mezzo quattrocento; e infatti appena un modello toscano, un ovulo con dentelli, sottolinea la frangia di coronamento.

Col criterio stesso, nel disegnare tutto il progetto di restauro si scelsero le terre cotte che mancavano per le ghirlande alle finestre, pel ricorrente e per le ghiere delle arcate del portico: prendendo calchi in edifizi sincromi e locali e traendone gli stampi col metodo d'ingrandimento automatico suggerito dall'Ufficio Regionale dei monumenti. Giacchè il sig. Gioanetti al Comitato per Bologna storico-artistica volle affidato il disegno e la cura del ripristino.

Sotto alla frangia di terre cotte, che forma cornice alla casa, si riscontrò qui, come altrove che il muro per una zona alta circa m. 0,50 non aveva finimento e marcature dei corri, ma serbava la rozza intattezza costruttiva per ricevere meglio l'intonaco e quindi uno di quei piccoli fregi a fresco coi quali sottolineavansi le decorazioni di rilievo e di cui restano ancora piccoli ma preziosi avanzi di una casa Tacconi, in Piazza S. Stefano n. 15. Disegno e cromatismo per il piccolo fregio furono tratti studiosamente da esempi del tempo, compresi gli avanzi di fresco della sopracitata casa in Piazza S. Stefano.

Perdurando negli studii storici dell'architettura bolognese, in seno al Comitato per Bologna storico-artistica, si era già acquistata persuasione che l'uso degli attici a merlatura fosse in Bologna dal medio evo passato e perdurato anche nell'edilizia privata della primitiva Rinascenza e della seconda metà del quattrocento. Ciò è troppo lasciato supporre dalla minima sporgenza delle cornici terminali o frangie di terre cotte che coronano tante case bolognesi di transizione e dalla stessa ripidezza che spesso si mantiene nei cornicioni composti con elementi romani.

La scomparsa di tali merlature non può meravigliare, se si pensa come il clima bolognese abbia potuto ben presto aver ragione di quelle strutture di laterizio, e in tempi nei quali era sconosciuta quella che noi diciamo manutenzione ordinaria degli edifizii. Si abbandonava allora la cosa fatta alla lotta con le intemperie: non si ristorava come noi pratichiamo ma si faceva altra nuova cosa. La retrospettività è un'attitudine dello spirito moderno.

Per altro ancora restano attici merlati di mezzo e di fine quattrocento, per es. in Piazza S. Stefano, in quella stessa casa N. 15, quasi contemporanea a questa nostra del Gioanetti, e di cui già parlammo; e sulle case dei Drappieri o Strazzaroli in Porta Ravegnana, dei Ghislardi (ora Fava) in via Manzoni. E di attico e merlature era coronata la *domus aurea* dei Bentivoglio in Strada S. Donato incendiata dalla fazione Marescotta nel 1507.

Che anche la casa Gioanetti abbia avuto ai suoi primi tempi la corona di merli, lo hanno fatto pensare le molte impronte lasciate sopra la cornice dalle tegole fissatevi con cemento e che formavano gronda ed anche il mantenersi il muro di facciata a tutta grossezza di centim. 45 fino alla sommità. Non dunque un tetto che sporgesse con ampia o breve falda dalla frangia terminale di terre cotte; ma un attico attraverso i pertugi del quale fluivano le acque del coperto per stillare sulla via o per essere raccolte in quelle grondaie di legno che allora usavano. E quale altra forma di attico in quell'epoca, se non merlato?

La visione delle vie di Bologna così tarda e lenta a uscire dal medioevo, con file di case dipinte e merlate forse potrà sembrare insospettata a chiunque non avverta che tale aspetto era comune a tante altre città. Siena lo conserva tuttavia, dacchè quelle merlature massiccie di solida pietra e in più mite clima resistettere ben altrimenti che le nostre strutture in laterizio del XV secolo, di una tecnica muraria troppo spesso trascurata, attraverso i geli e disgeli dei nostri perfidi inverni. E il martello dei cinquecentisti, nei quali tutti era un po' dell'odio di Giorgio Vasari contro la *peste* dell'architettura medioevale, compì l'opera delle stagioni.

Tali i dati, le traccie, le ragionate induzioni che valsero quali argomenti alla ricostruzione dell'antico merlato nella casa Gioanetti.

Del resto le rappresentazioni grafiche delle vie e piazze della città (compresa la grandissima pianta prospettica di Bologna fatta affrescare in Vaticano da Gregorio XII) arrivano troppo tardi, nei secoli XVI, XVII e XVIII, per essere buone testimonianze della fisonomia caratteristica che ebbe Bologna nel quattrocento. E la Bologna votiva nella Madonna del Terremoto, dipinta dal Francia nel 1505, è troppo sommaria. Eppoi in quel terremoto, come notano i cronisti, era stato già un crollare di vecchie e nuove merlature

La memoria del restauro e del benemerito signore che lo fece eseguire, è stata posta dal Comitato per Bologna storica. E Gino Rocchi dettò l'epigrafe. Tutto il lavoro murario fu condotto dal signor Cesare Moruzzi, bravo e sapiente capomastro, coll'assistenza continua e intelligentissima del giovane e colto ing. Guido Zucchini membro del Comitato.

Il pittore Giuseppe Corazza affrescò con diligenza di ricerche

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Agosto 1907. N. 8.

La Pittura all'Esposizione d'arte antica

DI PERUGIA

(Continuazione e Fine)

Di Pier Antonio Mesastris — l'altro pittore di Foligno il quale, ancora più marcatamente di Niccolò, subì l'influenza di Benozzo Gozzoli — nè la presente esposizione nè la Galleria permanente di Perugia può vantare un solo dipinto, deficenza tanto più deplorevole data l'importanza finora non abbastanza riconosciuta di questo interessante artista nella storia dell'arte umbra (1). Non mancano però qui esempi dell'influenza esercitata da Benozzo su altri pittori umbri meno importanti, come sull'ignoto autore dei tre frammenti di affreschi rappresentanti l'Annunciazione e i Santi Cosimo e Damiano (corridoio II, n. 14) della Pinacoteca di Spoleto — lavori d'una straordinaria freschezza di colore, e quanto alle teste de' santi, d'un carattere spiccatamente realista. D'un altro sconosciuto pittore, che rivela la sua conoscenza dell'arte del maestro fiorentino, è l'affresco bello ma rovinato della Madonna con Bambino e due Angeli (Sala IV) pure da Spoleto; e così fin'anco nel piccolo e piacente trittico di Rieti (Gabinetto della Torre, n. 9) troviamo de' riflessi, più lontani è vero, ma sempre visibili della sua maniera. D'un seguace molto più affine di tutti questi, però, è la grande tavola d'altare da Spoleto recante la Vergine, il Bambino e Santi (Sala VI, n. 11) attribuita senza fondamento a Lorenzo da Viterbo. Qui abbiamo una creazione d'un pittore il quale, nonostante i suoi tipi così originali, segue in modo assai fedele la maniera del maestro, come facilmente si può scorgere nella tecnica e nel colorito. Che si tratti d'un artista nativo dell'Umbria o della Toscana poco importa; in tutti i modi siamo in presenza d'un discepolo già avvezzato e maturo di Benozzo, piuttosto che di un mero seguace (1).

Madonna, Bambino e Santi - Matteo da Gualdo - *Gualdo Tadino - Fot. Burton.*

Trascurando ora i lavori, come la «Incoronazione» di Montefalco (Sala VI, n. 3) e lo stendardo di Narni (Sala IV), prodotti di quella numerosa schiera di umili e arretrati dipintori provinciali fioriti nelle piccole città dell'Umbria nella seconda metà del Quattrocento, passiamo ad un artista che, malgrado certe deficienze tecniche, rimane pur sempre

(1) Vero è che le pitture in tavola del Mesastris sono rarissime, usando egli di lavorare quasi sempre in affresco. Un'eccezione si trova nella tavola d'altare recante S. Rocco che intercede per il popolo di Foligno nella chiesa di S. Giacomo in quella città, il quale dipinto, sebbene non riconosciuto come suo, è, secondo il nostro parere, lavoro del Maestro. In ogni modo, il Comitato avrebbe potuto farsi facilmente prestare, se non questa tavola, almeno l'affresco della V. B. fra due Santi già in San Francesco, ora staccato e custodito nella Pinacoteca di Foligno.

(1) Sebbene ascritto solamente in modo dubitativo al Gozzoli siamo di opinione che la tavola dell'Annunciazione (Gabinetto della Torre, n. 10) sia veramente suo. Nonostante lo stato deplorevole in cui è ora ridotta, ha tutti i segni d'un lavoro giovanile del maestro, sempre sotto l'influenza diretta e forte dell'Angelico. L'altro dipinto del maestro qui esposto — la B. V. con santi da Terni (Sala III) — è abbastanza conosciuta dagli studiosi, per risparmiarcene la descrizione.

pel vero amante dell'arte umbra una delle più attraenti figure di tale scuola. Da lui, da Matteo da Gualdo, é in gran parte occupata la sala V. La relativa rarità dei suoi lavori, il trovarsi questi per lo più nella città di Gualdo o nei dintorni, ed il giudizio poco favorevole che di Matteo portò il Cavalcaselle, sono forse le ragioni per cui poco o punto ne parlarono i moderni critici. E a noi le esigenze dello spazio tolgono di iniziare una discussione intorno all'artista o di analizzare lo strano ma innegabile suo fascino, formato in gran parte dalla nota eminentemente personale che si riscontra sempre nelle sue creazioni. Il che non toglie che egli subisse i più diversi influssi: Bartolomeo di Tommaso, Antonio da Fabriano, Giovanni Boccati, Benozzo Gozzoli, Niccolò da Foligno, Mezastris, Bonfigli, tutti agirono sul suo sviluppo, senza togliergli il marchio della propria personalità. Per la bizzarra immaginazione, pel suo amore di tipi e forme curiosamente originali, per la ingenuità, noi lo chiameremmo il Giovanni di Paolo della pittura umbra. Nè tale denominazione è il risultato di impressioni puramente superficiali, poichè siamo convinti che la scuola senese, e precisamente quella del Sassetta, a cui apparteneva appunto Giovanni di Paolo, non fu estranea alla formazione dello stile di Matteo. Il piccolo gruppo di opere quà riunite può dare a chi non lo conosce una idea sufficientemente adeguata del suo multiforme sviluppo.

La Vergine con Putto e Angioli - Matteo da Gualdo - *Cappella dei Pellegrini - Assisi - Fot. Alinari.*

Cominciando colla tavola firmata e datata 1462, da Gualdo Tadino, opera non tarda ma già matura (Sala V, n. 2, tav. 1), che nella tecnica accurata, nel colorito metallico e profondo, nei curiosi particolari architettonici quasi ricorda lo Schiavone, e confrontandola col trittico (pure da Gualdo) eseguito nel 1471, dal fare largo e libero, dalla composizione eccessivamente semplice e rudimentale, dai tipi e dalle tinte così simili a quelli di Sano di Pietro e di Giovanni di Paolo da Siena, notiamo una sorprendente differenza di stile (1). Nè differenze meno grandi si notano fra la doppiamente individualistica ancona di Santa Maria di Nasciano, colle sue bizzarre figure laterali (sala V, n. 7), il fantastico « Albero di Adamo » della Confraternita di S. Maria in Gualdo (Gabinetto della Torre n. 1) e la decorativa « Annunciazione » dal Municipio della medesima città (Sala V. n. 4) che reca segni evidenti di tardi influssi fiorentini e perugini. Difficilmente si riscontra un caso come questo di un artista che in un singolo gruppo di lavori presenti tanta varietà pur conservando la propria individualità (2). « L'Assunzione della Madonna » del Vescovado di Spoleto, ascritta a Matteo (con un punto interrogativo) non ha però nulla a che fare con lui, essendo di un'ignoto pittore molto affine a Benozzo, come si scorge dalle interessanti predelle con scene della vita di Santa Lucia.

Passando ora a quella parte della mostra riserbata al più importante ramo dell'arte umbra, alla scuola di Perugia, non possiamo negare di provare una certa disillusione, poichè se fra le opere qui riunite parecchie ve ne sono provenienti da luoghi remoti e quindi poco conosciute dal pubblico in generale, non ve ne ha alcuna che sia una rivelazione al vero conoscitore. E la scarsità di quadri esposti da

(1) Ad avvalorare quanto abbiamo già asserito, che cioè le somiglianze fra Matteo e la scuola senese non sono fortuite citeremo un fatto che non ci sembra privo di significato. Nella stessa sala della Mostra (sala V, n. 1) sta appesa una tavola ascritta a lui, recante la « Incoronazione della Vergine » e proveniente dalla pinacoteca di Gualdo. Solo chi è ignaro della pittura di Siena non riconoscerà qui un'opera caratteristica di Sano di Pietro al quale molti anni or sono fu attribuita dal Cavalcaselle. E come questa si trovava a Gualdo ai tempi di Matteo, così altri esemplari di senesi quattrocenteschi certamente si saranno trovati nelle Marche e nell'Umbria.

(2) F' quà esposto un altro lavoro dato a Matteo: una pala, proveniente da S. Pietro in Assisi, in cui ci riesce difficile riconoscere la bella tavola che alcuni anni fa decorava uno degli altari di quella chiesa. Questa che ci sta dinnanzi ci fa sospettare che o l'abbiano sostituita con una copia moderna o l'abbiano totalmente ridipinta. Ci stupisce che cosa di tanta gravità sia sfuggita all'occhio vigile del Comitato.

Notiamo per coloro che volessero fare più ampia conoscenza con Matteo, il delizioso affresco con Madonna, Figlio ed Angeli (vedi Tav. II) nella Cappella dei Pellegrini di Assisi, dipinto nel 1468; e quell'altro, pressoche ignoto, del 1475, nella

privati proprietari prova che l' Umbria fu forse la regione d'Italia più sfruttata da incettatori forastieri.

Del delizioso artista Benedetto Bonfigli, la prima personalità di reale importanza nella storia della pittura perugina, vediamo qui due caratteristici ma non ignoti gonfaloni da S. Fiorenzo e da S.ta Maria Nuova (Sala d. Biblioteca n. 6). Il Comitato ascrisse, secondo noi saggiamente, alla scuola del Bonfigli lo stendardo di Corciano (Idem n. 3) generalmente creduto del Maestro stesso sebbene la crudezza e la debolezza della esecuzione tradiscano la mano di un discepolo (1).

Anche il capo-scuola Fiorenzo di Lorenzo è rappresentato da un solo lavoro genuino, il guasto S. Girolamo appartenente a Monsignore Nazzareno Marzolini (Idem n. 12) (2). Non mancano però lavori dei numerosi seguaci del Maestro fra cui più pregevole e più affine a lui, in esecuzione e sentimento, il bellissimo stendardo con la « Vergine della Misericordia » da Montone, del 1482 (tav. III) ascritto in modo dubitativo al Bonfigli e al Caporali. Si scarti addirittura il Bonfigli della cui maniera lo stendardo non ha traccia, mentre le affinità con quella di Fiorenzo sono così evidenti che se non in parte di sua mano, esso venne di certo eseguito sotto la sua direzione e forse su un suo disegno dal più ossequiente dei suoi seguaci o scolari. L'attribuzione al Caporali, data l'incerta conoscenza che abbiamo dell'arte di tale artista, non può essere che puramente ipotetica.

La Madonna della Misericordia - Scuola di Fiorenzo di Lorenzo - Montone - Chiesa di S. Francesco - Fot. Alinari.

Di un seguace più tardo di Fiorenzo abbiamo un altro stendardo dipinto nel 1492 con Madonna Putto e Santi da Civitella d'Arna. Il S. Sebastiano qui ci ricorda lo stesso santo in un quadro del Maestro nella Galleria di Perugia e ancor più il primitivo affresco del Perugino a Cerqueto. La schematica e piuttosto sommaria figura di Sant' Antonio, proveniente da Narni, data qui allo Spagna (n. 27, tav. V)

chiesetta di S. Paolo in quella città. E ci basti aver menzionato questi lavori non intendendo enumerare tutti quelli da noi conosciuti.

A questa nota dell'A. agiungiamo per conto nostro una sola osservazione: il dubbio sollevato da un critico tanto autorevole quanto il Mason Perkins deve richiamare l'attenzione di chi spetta perchè si facciano le necessarie indagini e si appuri a chi risale la responsabilità di avere o derubata o guasta un'opera d'arte che non è nè può essere proprietà privata. *(Nota della Direzione).*

(1) Menzioniamo qui lo stendardo molto ammalorato del conte L. Lanzi di Terni (Id. n. 1) recante la Vergine della Misericordia e Santi che, sebbene nulla abbia in comune col Bonfigli, è però interessantissimo come lavoro di ignoto artista di quel tempo con tipi e stile di peculiare individualità.

(2) Intendiamo perchè alla Mostra non comparve il bellissimo affresco di Fiorenzo col S. Michele Arcangelo, ora nel Municipio di Bettona. Per convincersi che quest'opera pubblicata per la prima volta nella *Rassegna d'Arte* e attribuita da vari critici a diversi fuorchè al suo vero autore è una caratteristica creazione di Fiorenzo, basterà confrontarla con alcuna delle opere del maestro, ad esempio colla piccola predella che nella Galleria perugina reca il medesimo soggetto. Questo affresco fu tolto qualche anno fa dalla dimora originale, secondo l' uso, o piuttosto l'abuso purtroppo frequente di staccare dipinti murali — spesso anche rovinati — colla sola scusa di arricchire la « pinacoteca comunale » sotto la sorveglianza di persone assolutamente prive di senso estetico. E quasi non bastasse ciò, le autorità (quali?) dettero l'incarico a qualche pittore incapace e dozzinale (quale?) di « restaurare » il prezioso cimelio. Meno male se quello avesse limitato i suoi deturpamenti ai soli panneggiamenti, o alle parti meno importanti delle figure, ma invece egli ha voluto guastare la bellissima testa dell'angelo, riducendola ad una vera caricatura. Di questo atto di puro vandalismo si ha per fortuna l'irrefragabile prova nella fotografia presa dell'affresco quale era prima del cosidetto ristauro. Non senza ragione ci domandiamo — davanti ai tristi spettacoli: — se, invece di scrivere e di parlare tanto dell'esodo delle opere di arte di proprietà privata, le quali passano ogni tanto dalle mani de' proprietarii troppo negligenti e venali in quelle di persone veramente amanti delle belle cose, da cui riceveranno cure intelligenti e amorose, che prolungheranno di tanto la loro vita — invece di lamentare la scomparsa di pitture spesso nemmeno italiane — si curassero con più amore e più senno i pubblici tesori, impedendo atti vandalici come questo di Bettona (uno fra i molti esempi) non si servirebbe meglio la causa del patrimonio artistico? Nè ci si dica che si tratta solo di frammento di un primitivo pittore, perchè nel suo stato originale il frammento era importante per la storia dell'arte in Italia.

Stimiamo opportuno riprodurre un dipinto poco noto ed inedito, la magnifica Annunciazione di Fiorenzo, nella raccolta Gardner di Boston (tav. IV) che ci mostra l'artista nella sua fase più fiorentina e verocchiesca.

Annunciazione - Fiorenzo di Lorenzo - *Raccolta Gardner - Boston (S. U. A).*

nardino di Mariotto, figura qui, ma dagli esemplari esposti, tutti di epoca assai tarda, quando le influenze del Signorelli, del Crivelli, di Lorenzo da S. Severino erano predominanti, riesce difficile alla maggioranza degli studiosi rendersi conto della sua prima educazione. Coloro però che conoscono i suoi più antichi lavori, come il quadro di La Bastia, presso a Fabriano, non possono nutrire dubbi circa ai suoi inizi artistici. Sarebbe dunque stato bene, che a cagione appunto della scarsità delle primitive sue opere, il Comitato si fosse procurata per esporre l'ancona suddetta, la quale non faceva neppur parte della Mostra di Macerata (1).

(1) Come si sa Bernardino di Mariotto per gran tempo venne confuso col Pintoricchio per un errore dovuto alla comunanza del nome di battesimo. Egli lavorò per lo più a S. Severino nelle Marche dove fondò una scuola che nei suoi tempi godeva una discreta fama ed esercitò una estesa influenza sulla pittura delle Marche. E precisamente da S. Severino proviene la maggior parte dei dipinti a lui attribuiti nella presente Mostra, dei quali più interessante e importante è la Pietà, molto guasta, della raccolta comunale di S. Severino (Sala VI, n. 7), così affine al Crivelli nella vigoria del disegno e nella forza dell'espressione. La piccola Incoronazione della Galleria Piersanti in Matelica porta giustamente il suo nome, e ce ne compiacciamo, poichè, sebbene assai caratteristica, non gli era stata per anco attribuita. Così si può togliere il punto di interrogazione sotto all'Annunciazione da S. Severino (Id., n. 5), evidentemente di lui, mentre i numeri 6 e 8 non appartengono neppure alla sua scuola. Invece proviene dalla sua bottega la pala d'altare con l'Incoronazione della Vergine, non priva di influenze di Lorenzo II e appartenente al signor Galli Dunn (Corridoio II, n. 7).

la crediamo certamente di un diretto seguace di Fiorenzo, come di uno della sua scuola è pure il « Cristo in gloria fra Angeli » del conte Salvadori (sala VI, n. 8).

Fra i discepoli del nostro artista troviamo in Francesco Melanzio da Montefalco una personalità più definita, del quale le due tavole relativamente giovanili, del 1478 e 1488, entrambe senza dubbio sue, chiaramente tradiscono la sua primitiva educazione artistica. La prima di queste con maggiore chiarezza mostra la sua derivazione da Lorenzo. Malgrado una certa crudezza nelle principali figure nessuno può rimanere indifferente dinanzi alla deliziosa ghirlanda di putti e fiori che le corona, un vero capolavoro decorativo che contrasta colla rozzezza del resto del dipinto. Dunque, malgrado i loro difetti, queste opere contengono certe promesse che Melanzio non mantenne mai, poichè nella maggior parte dei suoi lavori posteriori egli si rivela un mediocre artista di provincia, come appare dalle altre pale d'altare pure da Montefalco, esposte nella sala della Biblioteca (1).

Un altro discepolo di Fiorenzo, Ber-

(1) Saremmo propensi ad attribuire a Melanzio giovane la impressionante figura di S. Antonio Abate (Corridoio II, n. 1) se non dubitassimo della sua capacità a eseguire un'opera così ben disegnata, probabilmente dovuta a qualche più abile di lui, uno fra i numerosi discepoli di Fiorenzo.

S. Vincenzo, S. Caterina, S. Niccolò - Antoniazzo Romano - *Chiesa di S. Francesco - Montefalco - Fot. Burton.*

Al negletto artista Antoniazzo Romano, uno dei più fedeli e importanti seguaci di Fiorenzo, noi assegneremmo la Vergine col Bambino (Biblioteca n. 46), proprietà del Cav. Margherini Graziani di Città di Castello e ascritta alla « Scuola Umbra » (1).

Il Pintoricchio brilla per la sua assenza, sebbene non meno di tre lavori portino qui il suo nome. Il primo è una piccola Madonna da Trevi (Idem. n. 36), un soggetto favorito degli scolari di Fiorenzo e di cui posseggono repliche parecchie raccolte in Italia e all'estero. Ne menzioneremo solo due: l'una nella Galleria Nazionale di Londra, l'altra nel palazzo Bufalini in Città di Castello, che entrambi hanno maggior diritto al nome del Pintoricchio di questa colla sua tinta grigia quasi monocromata, le sue linee sinuose e le carni del Putto dalle pieghe massiccie. Nè possiamo trovare un nome per la rovinata ancona di Torre d'Andrea recante la Presentazione al Tempio (Idem. n. 39); (tav. VI) tale opera, non spiacevole ma rude, ascritta da parecchi ai primi anni dell'attività del Betti, mostra a parer nostro la maniera cristallizzata e già avanzata di un mediocre e maturo pittore, le cui tinte monotone e il disegno meccanico non permettono di confonderla colla maniera nervosa e vivace di Bernardino, sia pure nei suoi momenti meno felici (2). L'attribuzione al Pintoricchio della Madonna col Figlio da S. Maria Maggiore di Spello e più scusabile, però la riterremmo, malgrado talune affinità di stile, di un contemporaneo piuttosto che del maestro stesso. Meglio risponde allo spirito del Pintoricchio la bella ma sporca e guasta tavola del Duomo di Città di Castello ove la Madonna é col Bambino e S. Giovannino in un paesaggio (n. 49), giustamente ascritta alla bottega dell'artista (tav. VII). Di ignoti contemporanei affini a Bernardino, derivanti pure da Fiorenzo, la Madonna e il Putto del marchese Benigni di Fabriano (n. 53) e le due figure dei SS. Lorenzo e Gerolamo, già parti di un trittico del Duomo di Perugia (Corridoio II n. 6), buoni nella tecnica ma asciutti nel colore.

Del grande Perugino troviamo due opere che non ammettono discussione: la tela magistrale ma poco nota (Bibl. n. 33) da Bettona con S. Antonio di Padova e la figura inginocchiata del guerriero donatore Boto di Maraglia, dipinta nel 1512 (tav. VIII), e le deliziose, vaghissime predelle di S. Maria Nuova di Fano, fra le più preziose delle sue creazioni (1497 n. 31). Troppo asciutta per forma e colore per esser uscita dalla mano del Maestro, ma molto affine a lui, è la piccola Annunciazione, colla nobile decorazione architettonica, l'ampio paesaggio e le figure che campeggiano isolate, proprietà del conte Ranieri di Perugia n. 56) senza attribuzione (3).

S. Antonio - Scuola di Fiorenzo di Lorenzo - *Narni* - *Fot. Burton.*

Attribuita già al Perugino ma ora saviamente, seb-

(1) Basterebbe qui un confronto colla Madonna e col Bambino del gran quadro di Antoniazzo che ora si trova nell'anticamera papale del Vaticano per convincere i più scettici.

(2) La presenza in questa pittura di un ritratto (quarta figura a destra) che rammenta il noto autoritratto del Pintoricchio a Spello (sebbene in età più giovanile), non dà maggiore autorità alla presente attribuzione, poichè il basare il proprio giudizio su simili particolari vorrebbe dire tornare ai metodi critici dell'epoca del Rio e del Passavant. La tradizione popolare riconoscerebbe due altri personaggi, Grifone e Grifonetto Baglioni, non sappiamo con quanta ragione. Questa tavola viene ascritta da certi critici ad Antonio da Viterbo; attribuzione non tale forse da assere accettata senza discussioni, ma assai più attendibile di quella che porta ora.

(3) Il dipinto non finito con Cristo che porta la croce, dal Convento della Colomba in Perugia, sebbene ascritto al Perugino, ci lascia dubbiosi circa a tale attribuzione, sembrandoci piuttosto della sua scuola. Lo stendardo di S. Donnino in Perugia (Biblioteca n. 8) dato alla « scuola del Perugino » è evidentemente di un seguace del Pintoricchio e di Fiorenzo.

bene in modo dubitativo, al suo seguace e assistente Giannicola Manni, dal quale certo proviene, la testa di Cristo del Cav. Magherini Graziani (n. 28). Pure del Manni, per quanto anteriore, la « Pietà » dal Convento del Pianto di Perugia (n. 10) mentre invece dubitiamo che proprio Giannicola sia l'autore della « Pietà » appartenente alla Contessa Meniconi Bracceschi, la quale rivela un'altra m niera.

Dei tre dipinti ascritti a Eusebio di S. Giorgio — la « Vergine col Bambino fra S. Caterina e Maria Maddalena » (n. 52) del Marchese Sorbello, il sudicio e malamente inverniciato « Sposalizio di S. Caterina di Alessandria » (n. 35) del Seminario francese di Poggio a Mirteto e la guasta Madonna (n. 24) da S. Giovanni in Matelica, — tutti debbono a nostro avviso ritenersi opere di scolari del maestro (la tavola del M.se Sorbello è forse la più affine allo stile e al sentimento di E. da S. G.) (1).

Oltre ai due affreschi della S.ma Trinità e S. Rocco, da Bettona, colle tinte vivaci e i tipi caratteristici di Tiberio di Assisi (sulla scala, senza attribuzione) abbiamo qui di lui un terzo lavoro, meno importante e simpatico, ma giustamente attribuitogli, nella Crocefissione con Santi proveniente da S. Francesco d'Assisi (Bibliotoca n. 40). L'affresco invece della Madonna col Putto (n. 21) è della scuola dello Spagna.

Di Andrea d'Aloisi, detto l'Ingegno, una personalità mal definita e mal determinata, che raccolse sotto il suo nome in questi ultimi cinquant' anni quasi tutti i dipinti degli Umbri più tardi di dubbia paternità, avremmo qui tre tavole di evidente diversa origine: una Vergine col Figlio in un paesaggio (Biblioteca n. 32) del conte Rossi Scotti, un'uguale composizione del M.se Sorbello (n. 38) e due Santi (Pietro e Paolo) appartenenti alla contessa Meniconi Bracceschi (n. 29). I primi due, dovuti alla scuola del Vannucci dal quale non differiscono che nella qualità ripetono in modo assai piacevole un noto motivo peruginesco. Quanto al quadro brillante, e troppo immacolato per non destare sospetti, della contessa Meniconi Bracceschi, preferiamo riserbare il nostro giudizio, circa all'epoca e all'autore, sino quando non ci si offrirà l'occasione di esaminarlo meglio che non lo si possa fare ora, nella sua posizione troppo alta e male illuminata.

Presentazione al tempio - Scuola del Pintoricchio *Chiesa Parrocchiale - Torre Andrea - Fot. Alinari.*

Giovanni di Pietro detto lo Spagna, figura nell'elenco della Mostra con un gruppo di pitture diverse, date a lui stesso o alla sua scuola, e che ce lo rappresentano solo nel periodo della sua attività più sviluppata. Così vediamo la grande ancona da San Francesco in Assisi, una delle opere sue più grandiose e meglio riuscite (Bibl. n. 20), eseguita nel 1516, e le due tele più tarde e ancor più monumentali con le Sante Caterina e Cecilia, del Municipio di Trevi (n. 18). Il « Cristo con la croce », da Montefalco (n. 23), e l' affresco deboluccio recante la Madre e il Figlio (1515) dal Duomo di Perugia, sono soltanto di seguaci molto inferiori al maestro. Da Todi mandarono una Madonna ascritta alla « Scuola toscana » (Bibl. n. 50) e da Narni un Beato Bernardino da Montefeltro (Corridoio II, n. 15) che porta la scritta « Scuola umbra del XVI secolo », mentre entrambi dovrebbero far parte della scuola dello Spagna.

Finalmente sotto il nome dello Spagna, accompagnandolo di un punto interrogativo, venne esposta la grandiosa e problematica tavola di San Francesco di Montefalco, già in S. Bartolomeo di questa città, con S. Caterina fra i SS. Vincenzo e Nicola da Tolentino (1) che

(1) Poichè il Comitato non si dimostrò contrario al trasporto pericoloso di grandi tavole perchè non chiese anche la bella e poco nota ancona di Eusebio in S. Francesco di Matelica?

(1) I nomi dei Santi a piè del dipinto sono una aggiunta posteriore, quello di Santa Caterina essendo stato mutato in quello di Santa Illuminata, una santa popolare a Montefalco: si tentò anche di cancellare la simbolica ruota che sempre accompagna S. Caterina.

Madonna con Putto e S. Giovannino - Scuola del Pintoricchio. *Cattedrale - Città di Castello - Fot. Alinari.*

noi per lunga antica conoscenza dubiteremmo di attribuire a quell'artista (tav. IX, v. pag. 116); nè sapremmo accettare l'attribuzione a Bernardo Campilio suggerita dal Cavalcaselle. Per noi le somiglianze con lo stile dello Spagna sono piuttosto superficiali che reali mentre ci si presenterebbe con sempre crescente persistenza il nome di Antoniazzo Romano nella sua fase più tarda. In ogni modo noi ci troviamo dinanzi ad un lavoro di eccezionale dignità e bellezza talchè non ci capacitiamo del silenzio intorno ad esso degli scrittori dell'arte umbra (1).

Non si intende l'ammissione di Luca Signorelli in una Mostra riserbata solo all'arte umbra, ma il Comitato stimò opportuno di includerlo cogli altri maestri quà esposti, onde di lui si ha il grande Martirio di S. Sebastiano, dalla Galleria Comunale di Città di Castello (Bibl. n. 17). Il simpatico e piccolo S. Giovanni Battista (Id. n. 14) della stessa città, fu giustamente riconosciuto della scuola del Cortonese. Pure di un suo seguace, meno affine a lui, la « Risurrezione di Cristo », che proviene dalla Congregazione di Carità di Narni (Corridoio II n. 17). La « Pietà » ascritta al Signorelli e a Bartolomeo della Gatta, appartenente al Sig. A. Cesqui di Abeto di Preci presso Narni, opera problematica e non priva di interesse, ci sembra piuttosto un prodotto della tarda scuola eclettica di « Perugino-Spagna » (2).

(1) Per ragioni di spazio non possiamo entrare qui nell'analisi critica di questo bellissimo dipinto il quale per noi resta indubbiamente di Antoniazzo — anzi deve essere annoverato fra le sue migliori creazioni —; basti per ora citare un solo lavoro di quel maestro per porlo a confronto, l'affresco di S. Croce in Gerusalemme e in esso la figura di Sant'Elena.

(2) Rammentiamo un'altra interessante Madonna (Sala VI, n. 11) di Fara Sabina dovuta a uno dei numerosi tardi seguaci dello Spagna.

Al solito parecchie opere di origine affatto estranea trovarono posto nella Mostra: fra queste basterà far menzione della graziosa Madonna con Putto da Todi (Sala d'ingresso alla Galleria) del pittore o piuttosto di uno dei diversi pittori noti sotto il nome di Pier Francesco Fiorentino, un Cristo colla Croce del Palmezzano (Idem), un piccolo dittico attribuito a Pietro di Puccio (Sala II, n. 1) lavoro evidente di qualche artista umbro-toscano della fine del Trecento, ispirato dai senesi, dai Lorenzetti, da Bartolo di Fredi e dalla sua scuola (1).

Assisi, Maggio 1907.

F. Mason Perkins.

(1) Dopo scritto quest'articolo sono giunte alla Mostra diverse altre opere fra le quali meritano speciale menzione:

I. Una Madonna col Bambino da S. Lucia di Gubbio, la quale, sebbene tutta rifatta quanto al fondo ed ai panneggi, è rimasta intatta nei visi e nelle carni. Lavoro di uno di quel gruppo di pittori trecen-

S. Antonio da Padova - Perugino - *Bettona - Fot. Tilli.*

tisti eugubini finora raccolti sotto il solo nome del Palmerucci, rivela chiaramente quanto abbiamo già detto riguardo all'influenza fortissima esercitata su di loro dai Lorenzetti.

II. La meravigliosa tela di Niccolò da Foligno proveniente da Terni, e rappresentante Cristo sulla Croce, e ai piedi le figure addolorate di San Francesco e S. Bernardino da Siena, uno dei lavori più potenti ed impressionanti di questo grande artista, e del quale siamo dolenti di non aver potuto riprodurre per i nostri lettori la fotografia.

Diamo qui la riproduzione del bel frammento di Gentile da Fabriano, di cui il possessore, il Sig. Berenson, gentilmente ci mandò la fotografia per la nostra rivista. *La Direzione.*

Madonna con Bambino (frammento) - Gentile da Fabriano - *Raccolta Berenson* - *Settignano* - *Fot. Burton.*

Ho letto con interesse la nota del collega Cagnola in calce al mio articolo sulla Mostra Perugina nel fascicolo di giugno della *Rassegna d'Arte* dove, parlando dell'ignoto autore dei due polittici di Gualdo Tadino e San Pellegrino, riprodotti a pag. 94 e 95, egli esprime la sua convinzione che questo ignoto pittore non possa essere altri che Girolamo di Giovanni Boccati.

Ora pur rispettando l'opinione dell'amico debbo dichiarare di non poter dividerla.

Sono trascorsi parecchi anni dacchè feci per la prima volta la conoscenza delle due pitture in questione, le quali destarono subito in me vivo interesse. Anche a me più d'una volta venne in mente il nome di Girolamo di Boccatis di cui mi era noto da tanto tempo il polittico di Monte S. Martino, esposto di recente a Macerata, ma nonostante talune rassomiglianze superficiali che non nego esistere fra di esso e dipinti di Gualdo, giunsi alla convinzione trattarsi di due personalità diverse. Non posso ora per ragioni di spazio e per tema di iniziare una discussione troppo arida e scientifica, entrare nell'analisi particolareggiata delle tre opere, ma lasciando da parte tutti i dati morfologici e tecnici, chieggo come mai si possa conciliare lo stile e lo spirito così gentile e grazioso, ma pur quasi infantile di Gerolamo, quale ci appare nel polittico di Monte S. Martino, eseguito nel 1473, con quello così virile, potente e più profondo delle due tavole di Gualdo, di cui una porta già la data 1465, che non abbiamo ragione di porre in dubbio? E' dunque da ritenersi sommamente improbabile, se non impossibile, che un artista di una personalità così accentuata come l'autore dei due polittici esposti a Perugia, già maturo e sviluppato, potesse mutarsi così profondamente nello stile e ancor più nello spirito da creare dopo undici anni di tempo un'opera come quella di Monte S. Martino. Se veramente un tale cambiamento ebbe luogo nella evoluzione di Girolamo, esso costituisce un fenomeno tanto strano quanto raro, sia nella storia dell'arte che nella psicologia, un cambiamento cioè, che esorbita dai limiti della così detta critica scientifica. Io trovo che qui, come in molti altri casi, la chiave del problema sta piuttosto nello spirito del lavoro che non nella tecnica materiale. F. M. P.

Di certo l'amico Perkins ha della pittura umbra, di cui come appare da questi scritti egli ha fatto uno studio speciale, una conoscenza più profonda di me, però l'opinione che mi permisi di esprimere a proposito dei due polittici di Gualdo e di S. Pellegrino e che egli non approva è condivisa pure dal Berenson come apprendiamo da un suo interessante articolo su Girolamo di Giovanni che egli ci mandò ora e che comparirà nel prossimo fascicolo della nostra rivista. G. C.

CORRIGENDA NELLA PARTE PRIMA DELL'ARTICOLO:

A pag. 89 — seconda colonna ultima riga — *prima metà* invece di « *metà* del Trecento ».

A pag. 91 — seconda colonna, riga 41 dove si parla di B. Daddi — *ultimi* invece di « *primi* anni della sua attività ».

A pag. 93 — 2ª colonna, 13ª linea — *toscano* invece di « *fiorentino* che subì in modo notevole » ecc.

Venezia. — Il monumento Colleoni.

Il comm. Dal Zotto, d'incarico dell'Assemblea degli artisti che protestò contro i lavori iniziati al monumento Colleoni, insieme all'ing. Ongaro e all'imprenditore Longo fece un sopralugo verificando la necessità di eseguire subito i calchi dei bassorilievi del basamento, i cui marmi si trovano in avanzatissima calcinazione; approvò pure il metodo che seguesi e cioè che, prima di fare i calchi, si proceda alla stornatura di qualunque incrinatura per attenuare l'opera deleteria dell'acqua, dando così piena ragione alle analoghe disposizioni ministeriali.

Poco tempo fa si scopriva nella chiesa dei Frari un sarcofago del Savello, generale della Repubblica nel 1410. Ora la commissione artistica, scoperchiato il sarcofago, vi trovò dentro una salma splendidamente vestita di velluto cremisi, senza armi, ciò che fa supporre che in altri tempi il sarcofago sia stato manomesso. Il cranio ha alla parte destra una profonda fenditura di arma da taglio, che fu causa della morte. Il vestito è stupendamente conservato come pure le decorazioni, i cordoncini di seta e i bottoni: è uno dei più rari esemplari di vestiti dell'epoca. Si chiederà al Municipio il permesso di arricchirne il Museo civico di Venezia.

Busto di Prelato del XVI secolo nella Chiesa di S. Alessandro in Milano.

Il bel busto di prelato di cui siamo lieti di poter offrire una riproduzione in zincotipia, tolta da una fotografia ottenuta per somma cortesia e non senza gravi difficoltà dall'egregio dilettante sig. Giulio Conti, passò fin qui inosservato in Milano nel buio andito della scala secondaria d'accesso al tempio di Sant'Alessandro dalla via di San Zebedia.

La buona fattura ed anzi la perizia del lavoro di scalpello in questo busto e in ispecial modo nella testa tratta dal marmo con fine ingegno ed accuratezza, ci rendono tosto avvisati che siamo con esso di fronte ad opera manifesta del secolo più vantato per squisite opere d'arte e cioè dell'aureo cinquecento.

Indossa il personaggio effigiato una pellegrina con largo bavero rivoltato, chiusa sulla linea mediana del petto da una serie di bottoncini disposti a tre a tre, e su di essa fa mostra, pendendo da lungo nastro annodato a tergo della persona e apparentemente di seta come il sottostante indumento, una croce di alto dignitario della chiesa.

I lineamenti del volto disegnati e resi alla perfezione, l'ampio cranio calvo da cui sporgono alquanto ai lati le orecchie, la barba fluente in basso e certa singolare espressione di mite severità derivante dalle rughe della fronte e delle gote e dal taglio della bocca sotto un naso retto e ben arcuate occhiaie quasi indagatrici, rivelano tosto che fu scopo dell'artista di riprodurre con fedeltà un dato ritratto, lasciandoci da quel complesso argomentare che vi riescì pienamente.

Mirabile altresì la patina speciale che il tempo ha dato a quella pregevole scultura, giunta fino a noi in perfetto stato.

Ma, chi rappresenta quel personaggio e in qual modo sì pregevole opera d'arte giunse fino a noi nel tempio di Sant'Alessardro che non data che dai primi anni del secolo XVII?

Nessuna notizia al riguardo nei molti scrittori e cronisti che si occuparono di quella chiesa, fra i quali, oltre al Torre ed al Lattuada, si notano un anonimo lariense che descrisse con uno zelo da ufficiale giudiziario tutti gli affreschi e le più minute cianfrusaglie del tempio, non accorgendosi però di quell'artistico marmo, e il padre Bernardo Galli, barnabita operoso, morto non molti anni or sono.

Anche il Mongeri ed il Forcella non fermarono la loro attenzione su quel busto, il quale, posato semplicemente su mensola marmorea, non offre veruna data od iscrizione.

A dir vero, mancando ogni notizia circa l'apparizione sua e trovandosi esso all'ingresso della casa regolare dei padri Barnabiti, si potè pensare che raffigurasse quel ritratto o il beato Alessandro Sauli, elevato testè all'onore degli altari, oppure San Francesco di Sales, nato nel 1567 e morto a Ginevra nel 1602, fondatore delle salesiane e canonizzato nel 1665 da papa Alessandro VII.

Ma pel primo di essi è difficile arguire che il busto risalisse a molti anni or sono stante la recente sua notorietà, e quanto all'effigie di San Francesco di Sales non è così indicata come l'altra per decorare l'accesso ad una casa monastica dei fratelli di San Barnaba, e d'altronde dovrebbe trattarsi di un busto della fine del XVII se non del XVIII secolo, e il ritratto marmoreo di Sant'Alessandro si manifesta apparentemente come opera della seconda metà invece del XVI secolo e per l'egregia fattura di scalpello e per la speciale patina del marmo.

Si è quindi dovuto ricorrere ad altre indagini, per quanto meramente induttive, per spiegare in qualche modo

Busto di prelato - Scoltura del XVI sec. - S. Alessandro - Milano.

la misteriosa ragione di quel busto, e ciò si fece nella *Lega Lombarda* dell'8 ottobre 1905, risalendo alle vicende della pristina ed anteriore chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia, distrutta affrettatamente verso la fine del XVI secolo, sì che il 20 maggio del 1602 potè essere collocata la prima pietra della nuova ed attuale.

Ora, in quella chiesa esisteva una cappella della celebre famiglia degli Alciato milanese, e poichè essa andò sacrificata per intiero coll'atterramento della vecchia costruzione, tantochè un pilastrino del monumento eretto in quel sacrario dal celebre giureconsulto Alciato verso il 1520 con iscrizione latina ai genitori suoi Ambrogio Alciato e Margherita Landriani, vedesi tuttora adoperato come semplice pilastrino inverniciato al sommo della scala per l'appunto ove trovasi altresì il busto di prelato che ci occupa, si potè con qualche fondamento argomentare che alla Cappella degli Alciati pertinesse anche quel marmo colà posto senza iscrizione alcuna e quasi avanzo casualmente ivi raccolto.

Abitavano gli Alciato nel cinquecento a metà del vi-

colo di San Zebedia nella casa dove soggiornò più tardi il bibliotecario Sassi, e poichè special vanto ed onore di quella patrizia famiglia fu l'insigne porporato milanese, dal titolo di Santa Maria in portico dapprima e poscia di Santa Susanna, il Cardinale Francesco Alciato, e ad un prelato di certa levatura si riferisce il busto tuttora fino a noi pervenuto poco discosto dal pilastrino sperperato dell'antica cappella di quella famiglia, è di quell'alto personaggio ecclesiastico che si ebbe a presumere potesse essere il ritratto per l'appunto quel busto di Sant'Alessandro, che rimase fin qui affatto inesplicato.

E sì grandi furono i meriti del Cardinale Alciato, fatto Referendario pontificio dapprima e poscia nel 1562 cardinale dal pontefice Pio IV, apprezzato interprete del Concilio Tridentino e precettore dapprima e poscia penitenziere e confessore di S. Carlo Borromeo, che può comprendersi benissimo come, venuto egli a morte nel 1581 in Roma, ove ebbe sontuosa tomba in Santa Maria degli Angeli colla scritta: VIRTUTE VIXIT, MEMORIA VIVIT, GLORIA VIVET, siasi pensato dalla famiglia e dai molti ammiratori ad erigergli anche in Milano un busto commemorativo che, con iscrizione forse andata dispersa, non posto migliore poteva trovare che la cappella gentilizia di Sant'Alessandro in Zebedia. E notisi, come raffronto non trascurabile esso pure, che i lineamenti del busto del cardinal Francesco Alciato nel monumento funerario di Roma, ricordano in tutto quelli del busto di Sant'Alessandro, e l'effigie e la posa di persona dall'ampio cranio calvo, dai tratti del volto regolari e ben disegnati e dalla copiosa e lunga barba fluente, cosichè potrebbesi fino pensare sia stato eseguito in Roma anche il busto di Milano.

Ma, senza qui insistere più oltre su queste induzioni che è sperabile valgano a meglio richiamare l'attenzione sul monumento in discorso quando pure non venissero suffragate da ulteriori notizie d'archivio, ciò che è pur sempre di alto valore è il busto stesso del prelato ora giacente senza indicazione alcuna nell'umile andito di Sant'Alessandro, ma che si fa tosto notare come indiscutibile opera d'arte di antica data.

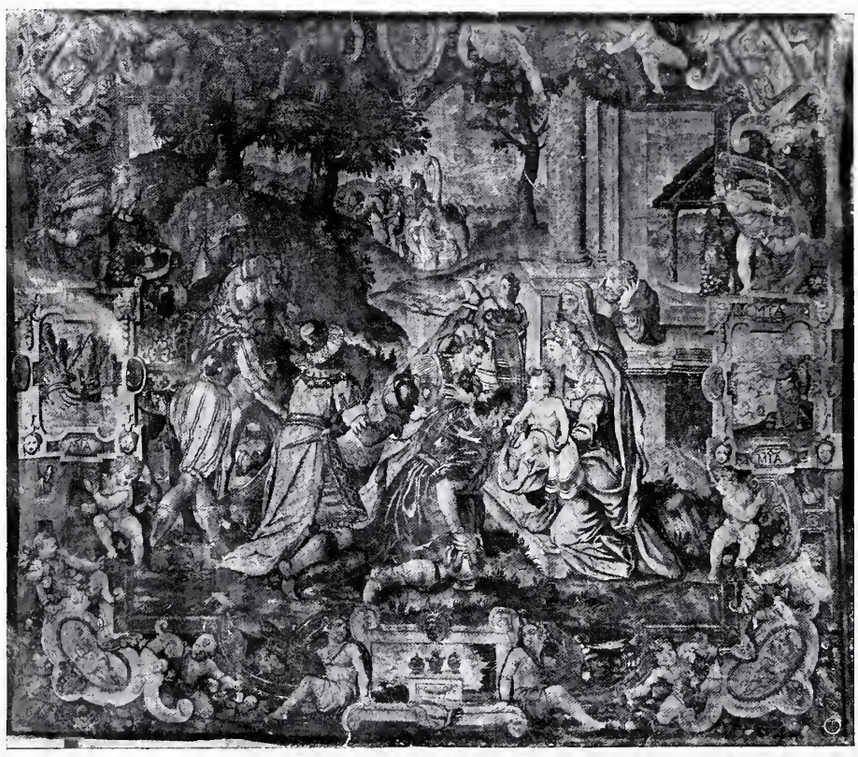
Ed è bene che, poichè si potè ottenere una riproduzione fotografica di quel busto, venga esso esaminato e meglio studiato dalle persone competenti, locchè potrà fornir agio e stimolo al caso a nuove e più precise conclusioni sulle provenienza sua e sul personaggio che raffigura.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di Al. Allori.[1]

Tra i tesori che formano il patrimonio artistico di Bergamo, vi sono, e non fra gli ultimi, i numerosi arazzi disposti sulle cantorie e sulle pareti di S. Maria Maggiore. A Bergamo si riteneva che essi fossero tutti fiamminghi (2), mentre i nove grandi pezzi raffiguranti i Misteri della Vergine, sono fiorentini per manifattura e per disegno. Ed è un caso strano, che tale provenienza non fosse riconosciuta prima, essendo resi noti già da Cos. Conti (1) due documenti (non però connessi fra loro) allusivi alla fabbricazione di quegli arazzi.

Ora, un esame minuto dell'intero materiale c'induce a trattare più diffusamente di questi tessuti, notevoli anche per la circostanza che, se molti pezzi delle serie già uscite



Adorazione dei Magi - Arazzo su disegni di Al. Allori - *S. Maria Maggiore - Bergamo - Fot. Taramelli.*

(1) Prima di cominciare l'esposizione di questo mio studio critico, sento il dovere di ringraziare pubblicamente la Congregazione di Carità di Bergamo che col regalarmi le fotografie ordinate espressamente e col mettere a mia disposizione il suo archivio privato (già della Misericordia) mi offrì il modo di compiere le ricerche e i raffronti necessari al mio scopo. Particolarmente poi ringrazio il sig. Presidente Cav. Dott. Luigi Fumagalli e il sig. Archivista della squisita cortesia con cui facilitarono il mio lavoro.

(2) Francesco Bartoli (Le Pitture, Scult. ed Arch. di Bergamo, 1774, pag. 26), e poi Andrea Pasta (Le Pitture Notabili di Bergamo, 1775, pag. 24) li dicono fatti su cartoni di Giulio Romano.

(1) Ricerche storiche sull'Arte degli Arazzi in Firenze, 1875, pag. 90: » da un Libro di Ricordi di Al. Allori: .... *e per tre cartoni per l'arazzeria di Bergamo, e ciò sono la Natività di nostro S.re Gesu Cristo, il secondo l'Adorazione de' Magi, terzo la fuga in Egitto, che sono brcia cento novantasette pur delle nostre fiorentine cioè b.a quadre a L. tre il braccio quadro; e per Sua Altezza da M. Tanai de' Medici; recò contanti Giovammaria Butteri questo dì 2 d'Aprile 1583* ».

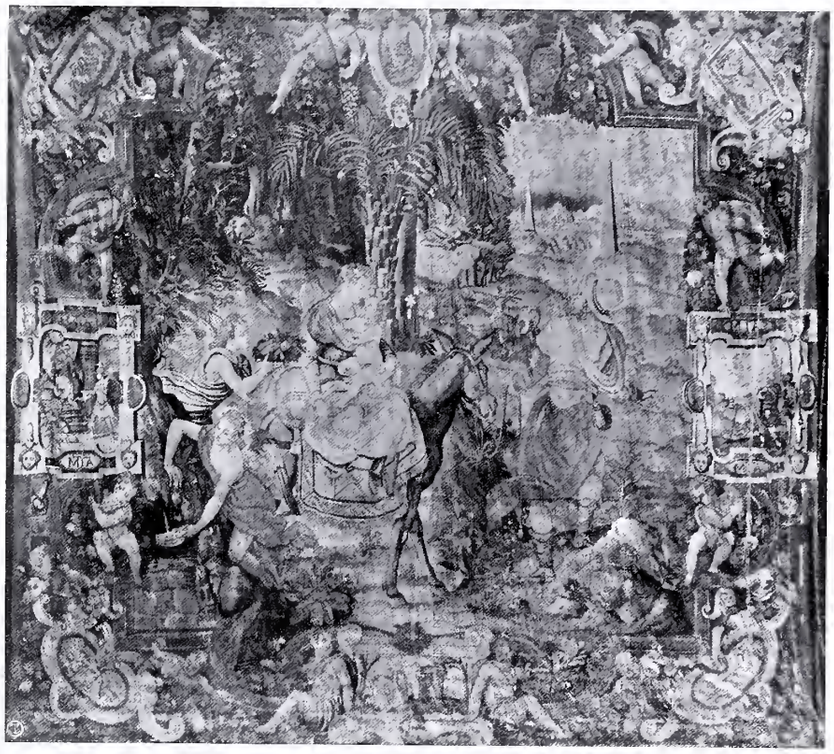
Poi a pag. 56: 1589, 30 Luglio. Si fa debitore Girol. di Cost. Biffi di Bergamo per un panno della Visitazione mandato a Bargamo a Francesco Cromo.

dalla Manifattura Medicea sono oggidì *disiecta membra*, dispersi per i musei e palazzi reali, quelli di Bergamo sono rimasti non solo uniti, ma persino accomodati nella chiesa stessa secondo l'intento originale.

Nelle Determinazioni della Misericordia, che prima esercitava l'amministrazione di S. M. Maggiore, si legge la causa che condusse all'acquisto dei nostri arazzi:

F. XXVIII (Terminazioni dal 1576 al 1580) sotto il 28 Gennaio 1580:

« . . . . Item posita fuit pars tenoris infrascripti. Considerata la spesa che ogni anno si fa a parare et ornare la chiesa di S.ta Maria quattro uolte l'anno al tempo delle solemnita di essa, nella quale si spendono per ogni uolta che si para scudi sette e piu, spesa in uero grave rispetto al capitale con il quale si comparerebbero tappezzerie sufficienti per ornarla et vestirla; Perho per prouedere a questo euidente danno l'anderà Parte che tutti li denari che per portione di questo Pio loco si caueranno delli terreni di Pontranica..... et insieme al precio che si cauera del stallo di Broseto siano inuestiti in tante tappezzerie et Razzi di fiandra con figure o Historie della sacra scrittura et non prophane, quali siano tenute riseruate ne si possano in qualsiuoglia modo prestare o concedere a persona alcuna pubblica o priuata sotto pena alli sachristani di perdere il salario di mesi sei; quae pars capta fuit omnibus suffragiis ».



La fuga in Egitto - Arazzo su disegno di Al. Allori - *S. Maria Maggiore - Bergamo - Fot. Taramelli.*

La notizia seguente vi si trova soltanto due anni dopo. Ben s'intende che gli amministratori pensassero di servirsi d'una Manifattura non estera; ma poi avranno avuto pure motivi particolari (forse anche per la situazione politica) di rivolgersi proprio all'Arazzeria fiorentina, mentre ne esistevano altre nell'Alta Italia (1). Infatti a Firenze si tesseva alla fiamminga e là abitava, in quei tempi, un velettaio bergamasco, certo Girolamo di Costantino Biffi, che era in rapporti commerciali con l'Arazzeria Medicea (2), sì che in lui si ebbe un personaggio fidato per contrattare e sorvegliare la costosa fabbricazione. Così egli apparisce quale intermediario in questi ricordi:

Arch. cit. F. XXIX (Termin. dal 1580 al '86), sotto il 1° Marzo 1582:

« . . . . Cum expediens iam iudicatum fuerit deueniendum esse ad emptionem spalerarum pro ornatu Ecclesiae quae fabricari debent et comissae sunt D. Hier.mo biffo in Ciuitate florentiae, ea maiori pulcritudine qua fieri poterit, prout tam celebri Ecclesiae conuenit ad honorem Diuini cultus .... ecc. ».

Ibid., sotto il 23 Aqrile 1582:

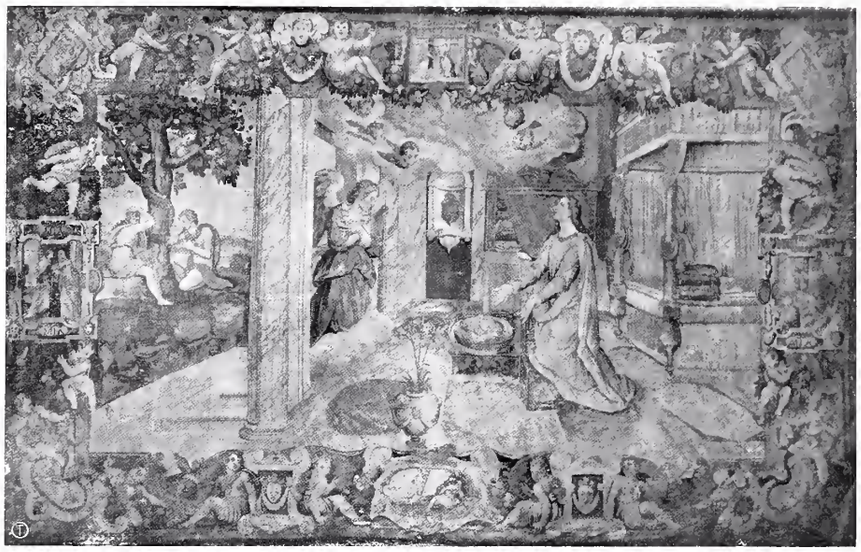
« . . . . Hauendo li spettabili ssri Martin Passo et lorenzo Correggio, deputati a far fabricare li Razzi per ornare la chiesa di Sta Maria nella Cita di firenze, datto ordine et pregato M. Gerolamo Biffi, mercante in detta Cita, a pigliar questo carico..... et hauendo hora M. Gio. Battista, fratello del detto M. Gerolamo, esposto l'intentione di suo fratello essere di abbracciare questo carico per giouar a questo Pio loco, et di gia hauerne parlato con l'Ecc.mo Gran Duca di Toscana, senza il cui consenso li detti Razzi non si potrebbono fabbricare, ma desiderare un ordine fermo da questo Consiglio in scritto accioche possa sicuramente far mercato con quelli che hanno questa cura et obligarsi a pagare quel tanto che si sara d'accordo. Perho l'anderà parte che detti spli Deputati habino quella parte qual ha il presente Mag.co Consiglio di obligare li beni di questo Pio loco al detto Biffi per l'ammontare di detti Razzi et spese .. necessarie, ma che per il presente siano fabricati solamente quelli che entraranno per ornar la detta chiesa di sotto dalli scalini del cohoro et capelle collaterali, le quali per hora resteranno senza detto ornamento, con intentione perho che, finiti questi, sijno etiam loro ornate, et che sia concessa la boletta a detti ssri Deputati di trecento scudi.... per la capparra de detti Razzi. super qua parte posito partito ad Bussulas et suffragia capta fuit omnibus uno demoto ».

Dai documenti fiorentini si può dedurre che prima fossero eseguiti i tre arazzi con le Natività, l'Adorazione dei Magi e la Fuga in Egitto, che anche fra di loro formano una triade per l'uguaglianza delle misure. L'arrivo di queste prime prove, aspettate a Bergamo con qualche impazienza, si ritardò alquanto, poiché, in quell'epoca, le vie intorno alla città erano malsicure, per la cosidetta guerra di Ferrara; perciò gli arazzi furono spediti da Firenze a Lodi (1) per attendere ivi il momento opportuno del trasporto a Bergamo. Negli atti della Misericordia, che hanno poi il loro complemento in quelli dell'Arazzeria Medicea, possiamo seguire tutto l'andamento di questo affare, in circa 15 deliberazioni prese dal Marzo 1582 al Gennaio 1585, le quali consistono per lo più in assegnamenti di danari a Girol. Biffi, che ricevette gli arazzi all'uscire dalla Manifattura, i primi nel Giugno 1583, il penultimo nell'Ottobre 1584.

(1) Anche gli arazzi (ora smarriti) che ornarono una volta il presbiterio di S. Francesco a Ferrara furono fatti a Firenze (nel 1576).

(2) Il suo nome si trova fra i fornitori della Manifattura (nel 1581). ASF., Guardaroba, F. 875, a c. 11r.

(1) Arch. cit., Termin., F. XXIX, sotto il 15 Dicembre 1583. — L'arguta interpretazione di questo documento la devo, con tante altre gentilezze, al chiar. Sig. Dott. Angelo Mazzi, bibliotecario della città di Bergamo.



Annunciazione - Arazzo su disegno di Al. Allori - *S. Maria Maggiore Bergamo.*

Oltre ai tre suddetti furono forniti l'Annunziazione, lo Sposalizio, la Visitazione, la Circoncisione e l'Assunta. Il nono arazzo poi, con la Presentazione della Vergine al Tempio, fu tessuto dopo un certo tempo. I relativi pagamenti si fecero in quattro deliberazioni (1), nell'estate 1586, e la consegna dell'arazzo al Biffi avvenne verso la fine di Luglio. Il prezzo di tutti i nove pezzi ammontava a 2357 scudi (dei quali 323 per la sola Presentazione al Tempio). Le spese immediate della Manifattura fiorentina, che con la sollecita fabbricazione di questa serie aveva dato una splendida prova di capacità tecnica, erano di 2074 scudi (2), sì che essa si contentava d'un guadagno lordo di circa 32 a 35 scudi per pezzo.

Appesi in chiesa tutti questi grandiosi arazzi (alti in media 4 $^3/_4$ metri e larghi fino 8 metri), si poteva dire veramente che con essi le pareti erano splendenti (3) non rimanendo più vuoto neanche lo spazio sopra la porta laterale coperto dalla « Visitazione ». Tanto più interessante sarebbe sapere per che motivo fosse ordinata, in tempi posteriori, la magnifica Crocifissione, tessuta in Fiandra su disegno di Lucas van Schoor.

***

I cartoni di questa serie d'arazzi uscirono tutti dalla bottega di Al. Allori e in alcuni dettagli rammentano i suoi affreschi nel salone di Poggio a Cajano (4), eseguiti poco prima (dal 1577 al '82). I primi tre cartoni gli furono pagati nel Marzo 1583, i cinque seguenti nell'Agosto del medesimo anno, l'ultimo poi nel Settembre 1586. Notevole non è tale prontezza nel fornire i disegni — anzi ammettiamo senz'altro che i pittori fiorentini di quell'epoca erano tutti *routiniers* — ma bisogna rilevare quanto bene in essi sia osservato il particolare carattere stilistico degli arazzi. Le composizioni si stendono sopra tutta la superficie in guisa di fregi decorativi, evitando ugualmente scorci sforzati (1) e punti monotoni. — Non tutte le composizioni però sono ugualmente buone, sì che nelle più deboli (Sposalizio, Circonc. e Assunta) supponiamo una larga collaborazione di compagni, probabilmente di Al. Pieroni e di Gio. Maria Butteri. Già il Milanesi (2) accennò a tale possibilità, benchè in modo meno cauto. Noi invece attribuiamo allo stesso Allori proprio i cartoni della Natività, Fuga in Egitto e Adorazione dei Magi, e notiamo che quest'ultima composizione si trova riprodotta in uno dei paramenti regalati a Clemente VIII dal Granduca Ferdinando I (3).

Il bel disegno alloriano per la bordura di quei tre arazzi si conserva negli Uffizi (Corn. 202, N. 968, finora erroneamente sotto il nome del Salviati) e porta il se-

(1) Termin. cit. F. XXX.

(2) Vale a dire sc. 253 per i cartoni, sc. 522 per le materie, sc. 1299 per le fatiche degli arazzieri.

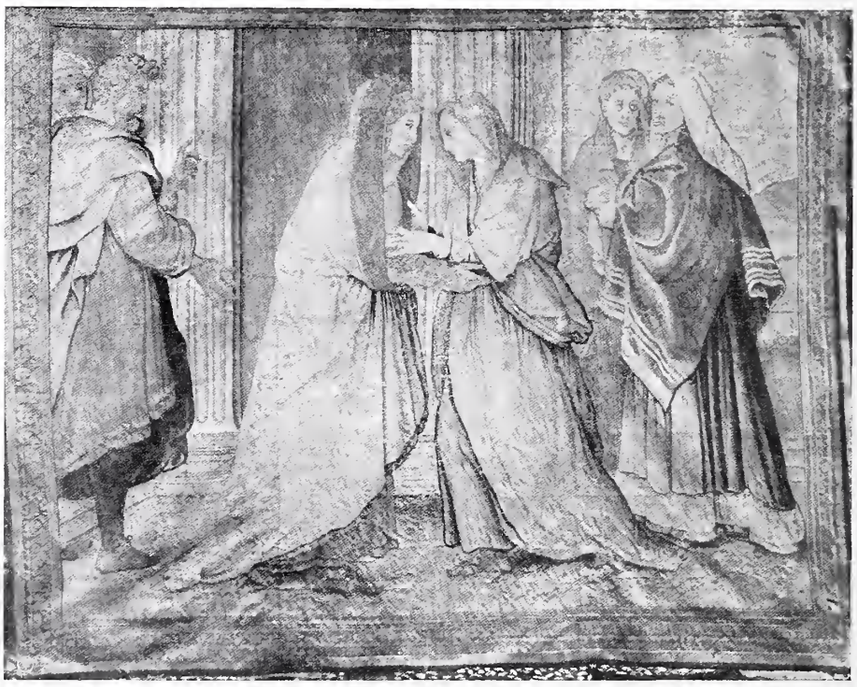
(3) Deliberaz. del 15 Sett. 1584: ..... « cum parietes Ecclesiae pannis Aratijs magno sumptu fabricatis florent ac suffulti sint.... »

(4) Così è pure del suo Cenacolo nell'Accad. Carrara (Cfr. « Rivista d'Arte », Anno IV, pag. 43 in nota).

(1) Si confronti p. e. nella Fuga in Egitto l'angelo che attinge alla fonte con la figura analoga nel Refettorio di S. M. Novella.

(2) Pini Milanesi. « Scritture degli Artisti Italiani » Vol. III, N. 228, dove parlando del Butteri e basandosi su quel brano citato da noi in nota (3) allude alla collaborazione di quell'artista, però con una conclusione non troppo stringente. — Il Pieroni invece, nei medesimi ricordi, appare con un carico simile. (Agosto 1581). — Del resto i Misteri della Vergine dipinti dal Butteri nella Cappella di Villa Pietrafitta (cfr. Baldinucci, III, 500) erano di formato alto e quindi non simili alle composizioni dei nostri arazzi.

(3) Questi paramenti, eseguiti intorno al 1595 su disegni dell'Allori, sono esposti nella Sagrestia della Capp. Sistina.



La Visitazione - Arazzo su disegno di Al. Allori - *S. Maria Maggiore - Bergamo - Fot. Taramelli.*

guente appunto autografo dell'artista: « *Questi cartoni hanno a esser tre di una misura la qual misura è il braccio di Berghamo che è B^a 1 1/8 icirca, con il quale si misurerete tutta l'opera e lo ha m. Tanai* (1) *con li disegni de uani e li detti 3 cartoni hanno ha essere alti B^a 7 delle loro e larghi B^a 8 di Berghamo.* — Pure di sua mano è il bozzetto a matita rossa della Presentazione al Tempio (N. 732). Quello dello Sposalizio invece (N. 14935) rassomiglia alla maniera del Butteri (2), e un relativo studio dettagliato (N. 731, i due giovani che rompono le verghe) sembra rivelarci come il maestro dovesse secondare il compagno, poichè l'Allori vi scrisse al margine: « *Compare Car.^mo io credo che questo possa seruire con il mandar il dito grosso dalla banda di la* ». La grande Circoncisione però (N. 18563) è così debole che ci sembra piuttosto una fiacca copia d'un allievo.

Disegno di Al. Allori.

Nei documenti dell'Arazzeria appare solo il nome del maestro stesso quale autore dei cartoni.

ASF. Guardaroba F. CIII, a. c. 104^r:

Addj 30 dj Marzo 1583.

. . . far debitore arazzerie . . . e creditore alessandro di Cristofano allorj pittore per la monta di b.^a Centonovantasette quadre di Cartonj storiatj a D. tre per b.^o quadro con lor fregiature per fare tre pannj per bergamo, uno della nativita di Jesu, secondo e magj, terzo quando la madonna ando in Egitto F. 84 y 3

ibid. a. c. 105^t:

« MDLXXXIV

Addj 4 d'agosto.

. . . e creditore Alessandro di Cristofano allorj pitt^e per la monta di b.^a dugentonovantanove quadre di Cartonj di misterj della Madonna per Cinque pannj delasunta dela nutiatione e della circhuncisione di Jesu Cristo e delo sposalizio et dela uisitatione e storiette per i fregi e acrescimenti di cartoni e fregi di detti a D. tre per b^o F. 128 y 1

ibid. a. c. 106^r:

Addj 15 di xbre 1584.

. . . e creditore benedetto di michele squilli araziere di. . . . . otto pannj della storia della madonna per gir.^mo biffi e comp.^i ueletaj per berghamo e consegnati loro daddi 4 di giugno 1583 sino addi 13 dottobre 1584 (3).

(1) Tanaí de' Medici, provveditore dell'Arazzeria.

(2) Cfr. « Riv. d Arte », Anno IV, pag. 112.

(3) Seguono misure e pesi dei singoli arazzi: I primi tre sono alti ciascuno. Alle 7 e larghi 8 1/4; l'Assunta poi è alta 7 1/8 e larga 11 15/16; la Circoncisione alta 7, larga 11 13/16; l'Annunziazione alta 7 1/16, larga 11 13/16; lo Sposalizio alto 7 1/8, largo 9 11/16. Finalmente la Visitazione, molto più piccola, alta 3 7/16 e larga 4 7/16. — La Presentazione al Tempio (F. c. XVI, a. c 4) è alta 7 1/8 e larga 11 1/3.

Sola la Circoncisione porta nella cimosa il monogramma di Benedetto Squil i e il giglio florentino.

Oltre ai brani qui citati cfr. Guard. F. CII, a. s. 34, 49, 54, 62. Poi F. CXXI, a. c. 6, 8, 9, 16, 19, 20.

. . . far debitore Girolamo biffi et c.^i F. 2034 y 4 S. 13.4

Guardaroba F. CXVI, a. c. 5^r:

Addi 3 di 7bre 1586.

. . . et creditore Alessandro di Cristofano allori . . . . per la ualuta di . . . . Cartoni . . . . [fra i quali] . . . vno Cartone d'un panno della Madonna per a berghamo [e] fregi per d.^o panno . . .

Per un errore continuo quest'ultimo arazzo si trova in tutti gli altri conti fiorentini sotto il nome della « Visitazione », invece di « Presentazione ».

F. CXVI, a. c. 4:

Addj 17 di luglio 1586.

. . . et creditore m.^ro Benedetto . . . squilli . . di . . vno panno della visitazione della Madonna per Gir.^mo biffi e c.^i . . . che si lie dato S X piu che li Altri panni per essere lauoro piu graue cioe esserui piu figure e piu Manifattura che delli altri che gia feciono per detti bergamaschi.

ibid.:

Addi 30 d.^o

. . . vno panno della visitazione . . . consegniato q^o di d^o a franc.^o Gromo da berghamo lor compagno . . .

I documenti bergamaschi tacciono quasi sempre delle storie, che erano tessute nei nostri arazzi. Soltanto nell'ultima deliberazione relativa all'argomento leggiamo quel cenno che ci conferma nel correggere il suddetto sbaglio negli atti dell'Arazzeria.

Termin. cit., F. XXX, sotto il 30 Agosto 1586.

. . . Deinde omnibus suffragijs uno dempto captum fuit Bulettam fieri debere . . . . pro ressiduo pretij panni Aratij Presentationis Beatissime Virginis ad Templum . . .

HANS GEISENHEIMER.

VARIETÀ

Onoranze in Vignola a Jacopo Barozzi

nel IV centenario della nascita.

A Vignola nell'Emilia nacque nel 1507 il legislatore dell'architettura moderna, Jacopo Barozzi, che portò e rese illustre per primo il nome della terra natale, asilo di pace ai genitori fuggiaschi dalla capitale lombarda.

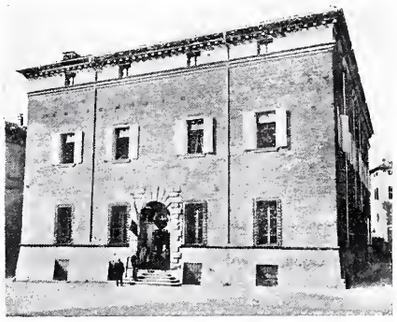
Bologna erudì il Vignola, Roma gli schiuse i tesori dell'antichità classica ne' giorni in cui s'intristiva il crepuscolo dell'arte italiana e della grandezza e della gloria. Allora gli uomini risorsero di nuovo all'antichità in cerca di luce; e il Vignola, disegnando gli edifizi romani, trovò la misura e il ritmo che venivan meno all'arte. Quel ritorno all'antico così superficiale a mezzo il secolo XVI, nell'architettura fu penetrante, mercè il Vignola, più conscio delle fonti della bellezza, delle leggi della forma più scrutatore. Tanto appare nelle costruzioni ordinate, regolari, armoniche del maestro a Bologna nel portico dei Banchi, ad Assisi in S. Maria degli Angeli, a Roma nella villa Giulia, a Caprarola, nella grandiosa villa farnesiana, a Viterbo nel chiostro di S. Maria della Quercia. E il segreto della scienza architettonica espose egli con aurea

Vignola dal Panaro.

semplicità, con senso musicale, trattando dei cinque ordini, e poi della prospettiva, secondo cui le proporzioni devono mutare, prevenendo gl'inganni ai quali va soggetta la vista. Così quando la Rinascita ansava gli ultimi aneliti possenti, e il Vasari ne scriveva il testamento, il Vignola, amico del biografo aretino, dettò la statistica delle forme belle, segnando con matematico rigore il paludamento dell'arte architettonica.

Il Castello di Vignola.

A Fontainebleau, dove contribuì col Primaticcio e col Serlio a creare una reggia italiana; a Bologna, alla severa ombra di S. Petronio; ad Assisi nel piano della Porziuncola; a Perugia, in vista della rocca Paolina; a Roma, dove i Farnesi con romano animo urgono ch'egli eriga palazzi e ville e templi, il Vignola trionfò. Francesco Guicciardini, Anibal Caro, Daniele Barbaro vantarono l'architetto, successore di Michelangelo come capomaestro di San Pietro in Vaticano. Imperatori e Papi s'inchinarono al sovrano dell'arte che riposa nel Pantheon presso Raffaello eterno.



Palazzo Boncompagni del Vignola.

Ora Vignola preparasi — nei prossimi Settembre-Ottobre — con una serie di festeggiamenti, a celebrare il fausto anniversario de' natali del Vitruvio moderno. La città gloriosa e riconoscente de' suoi figli illustri invita quanti hanno il culto del Bello a recare fior di ricordi in quest'anno di grazia 1907 alla casa del maestro che da quattro secoli insegna.

Bibliografia

= **Lionello Venturi** — *Le origini della pittura veneziana.* 1300-1500, con 120 illustrazioni. Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907.

Quest'opera — premiata dal R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti — commenta e illustra, su i più moderni risultati della critica artistica e in molti punti controversi, con seria originalità di vedute, tutto l'interessante periodo della pittura veneziana che prepara i trionfi del cinquecento.

Il libro — un elegante volume di oltre 400 pagine stampato con signorilità e ricco di belle illustrazioni — è diretto, secondo quanto il giovane autore osserva, a scegliere, a coordinare il vasto materiale di osservazioni e di studi sull'argomento che la critica, a partire dal 1860 circa, è andata creando, per opera del Cavalcaselle, del Molmenti, del Rushforth, quali in dagando nei documenti scritti, quali, più vantaggiosamente ancora, su quelli artistici lasciati dai pittori stessi.

Il libro è diviso in sei capitoli, quante sono, direm così, le tappe percorse nella prima parte del laborioso cammino dell'arte veneziana: e la vasta materia si svolge e si coordina, per opera di Lionello Venturi, diligentemente, acutamente.

La pittura veneziana nel trecento, rappresentata prima dal gruppo dei gotico-bizantineggianti, al di fuori di qualunque influsso della rivoluzione artistica avvenuta in Toscana, ne è il naturale punto di partenza. Paolo da Venezia, nel tentativo di rinnovamento, precede tutti gli altri pittori veneziani conosciuti: già nel 1332 — data della sua prima opera, un polittico a Piove di Sacco — egli tenta una ricerca personale d'espressione. Lorenzo Veneziano migliora le forme del predecessore e rimane il principale rappresentante della corrente gotico-bizantineggiante: nell'ultimo periodo della sua attività egli arriva a rendere interamente gotica l'arte sua, e il colorito delle carni, imitato dal vero, non ricorda più i metodi bizantini. A lui L. Venturi toglie l'*Incoronazione* della Pinacoteca di Brera: già il Cavalcaselle aveva negata quella paternità artistica e, secondo noi, con ragione. Nel quadro le carni son nere mentre Lorenzo le fa chiare e compone le vesti e le pieghe in modo ben diverso; alle differenze fra i due artisti notate dal Venturi potremmo aggiungere che l'ignoto autore del quadro braidense rappresenta le mani eccessivamente allungate e quasi senza allargamento nelle palme, al contrario di quanto si vede nei quadri di Lorenzo Veneziano, e fa le dita degli angioli suonanti a mo' di uncini e pone sul capo di tutte le sue figure certe chiome rossiccie pesantemente disposte come parrucche, mentre Lorenzo Veneziano dispone i capelli a ciocche molto naturalmente attaccate al capo. A proposito di Lorenzo Veneziano, Lionello Venturi è incorso in una lieve inesattezza scrivendo che la *Madonna* e la *Resurrezione* già unite alle due tavolette di quel pittore con le figure di S. Pietro e S. Marco della Galleria di Venezia e recanti il nome e la data 1371, si conservano nei magazzeni di Brera. Purtroppo, se le altre parti di quel polittico si debbon ricercare non sarà a Brera, dove la *Resurrezione* e la *Madonna col Bambino* son opere di un modesto crivellesco, nonostante la firma, falsa, di Iacopo Bellini (e più innanzi lo stesso Venturi lo avverte) e non debbono, nemmeno temporaneamente, aver mai fatto parte di un solo tutto. Parlando della *Incoronazione* attribuita a Lorenzo l'Edwards aggiunge soltanto: «la tavola suddetta appartiene al centro di un'ancona della quale dopo la spedizione fattasi a Milano si ritrovò il rimanente che fu dato all'Accademia». Questo è il solo smembramento fatto allora di un quadro di Lorenzo o a lui dato.

Donato e Caterino, Nicoletto Semitecolo, buon conoscitore della prospettiva per allora, Iacobello Bonomo, Giovanni da Bologna imitatore peddisequo di Lorenzo Veneziano son fra gli ultimi di quel gruppo gotico-bizantineggiante. Guariento da Padova é il primo che sulla laguna rappresenti la ribellione, almeno parziale, ai concetti antichi e mostri un indirizzo nuovo verso la più sana arte giottesca: le tavolette della Galleria di Padova — poichè la cappella del coro agli Eremitani è in gran parte ridipinta — son quanto di lui rimane meglio conservato. Nel 1365 era chiamato a Venezia a dipingere nella nuova sala del Maggior Consiglio «il Paradiso», l'arrivo a Venezia di Alessandro III e la «guerra di Spoleto». La prima composizione riapparve, sotto quella del Tintoretto, pochi anni sono.

Da Agnolo Gaddi, che lavorò, sembra, anche a Venezia, dipende Antonio Veneziano: così lo spirito dell'arte giottesca potè diffondersi qualche poco nella cittadella del bizantinismo.

Nell'inizio del quattrocento lavora a Venezia Niccolò di Pietro: con lui la tecnica coloristica del trecento è sparita e la composizione si fa più semplice e priva delle troppe figure di angioli che i gotico-bizantineggianti usavano per sfarzo decorativo. Con Gentile da Fabriano l'arte locale apprende una vita nuova consistente nel dar grazia e moto alle figure e perde le antiche mosse ieratiche: una giocondità non prima conosciuta s'impadronisce dell'ambiente artistico, e permette le concezioni festose di Antonio Vivarini e di Iacopo Bellini, questi specialmente nei disegni. Il Venturi studia acutamente l'influsso del fabrianese a Venezia in diverse opere e, poscia, analizza il salutare esempio della scuola veronese ne' suoi frequenti rapporti con la veneziana. I rapporti con la Germania e con la scuola renana e colonese in particolar modo (da cui alla fine del trecento uscirono opere di una grazia rara), grandi allora nella te-

cnica, avevan fatto di Verona un importantissimo centro d'arte. Tutta la cura fu rivolta a dar grazia alle figure e a precisare i più minuti particolari dei quadri: l'antica grandiosità di Altichiero fu sostituita da un criterio artistico assolutamente contrario perdendo di vista l'arte dell'aggruppamento, la forza della espressione, la plasticità della bellezza ch'eran state tra le glorie maggiori d'Altichiero. Contemporaneamente a Gentile lavorò Iacobello del Fiore; Giambono — o Giovanni Bono — è pittore fecondo e men piacevole benchè cerchi anch'esso di avvicinarsi ai modelli di Gentile senza però impadronirsi della sua grazia. Francesco dei Franceschi serve quasi di passaggio nell'evoluzione della scuola, fra Giambono e Antonio Vivarini; Antonio da Negroponte invece presenta un senso decorativo eccezionale che lo fa parere un Crivelli in anticipo e forse di questi l'ispiratore.

In questo momento l'originalità della scuola si afferma con Antonio Vivarini, che perfeziona la tecnica, e con Iacopo Bellini che rinnova la concezione artistica. Giovanni d'Alemagna — che è verosimilmente di origine artistica colonese — è il collaboratore di Antonio in diversi quadri popolatissimi di figure e ricchi di decorazione. L'A. pensa che il polittico della Pinacoteca di Brera creduto di quei due maestri in collaborazione sia invece posteriore, cioè del tempo della collaborazione di Antonio col fratello Bartolomeo, dopo cioè il 1450 in cui la tecnica di Antonio ha maggiore determinatezza e consistenza, pur rimanendone immutato il tipo.

Iacopo Bellini è uno dei maggiori e più audaci novatori dell'arte italiana settentrionale. Il suo lato più caratteristico, osserva l'A., è quello di *ricercatore;* nessun artista del principio del Quattrocento offre tale abbondanza di disegni, che rappresentano i suoi pazienti tentativi verso lo studio del vero, quanto lui e il Pisanello. Le opere di Iacopo si conservano nella Galleria di Venezia, a Lovere, a Bergamo nella Galleria Lochis, a Firenze agli Uffizi, nel Louvre; l'A. non è disposto ad attribuirgli nè la Madonna della collezione Richter, nè quella di Bassano, bensì — anche in base a una più giusta interpretazione di documenti — la tanto discussa *Annunciazione* di S. Alessandro a Brescia. Su Iacopo Bellini disegnatore il Venturi s'intrattiene con compiacenza e con acutezza. I due libri del British Museum e del Louvre, questo posteriore a quello, non sono schizzi preparatorii ma trovan lo scopo in sè stessi pel desiderio di rinnovamento nelle concezioni iconografiche. E chi osservi bene quei disegni, noti anche per riproduzioni, converrà con Lionello Venturi che quegli studi di prospettiva e d'ambiente (che hanno importanza preponderante, quasi eccessiva) son bene il progresso graduale dei tentativi di Altichiero e di Pisanello e non l'imitazione dei pittori toscani come è stato finora affermato.

Il problema delle relazioni artistiche fra Iacopo Bellini e il Mantegna e l'indirizzo squarcionesco e quello dell'educazione veneziana del ferrarese Ercole De Roberti son studiati poscia dal Venturi con attenzione alle opere e all'ambiente.

La spinta poderosa al Mantegna verso l'ideale plastico, venne a lui da Francesco Squacione — artista che la critica recente diminuì eccessivamente — ma il Mantegna s'ebbe critiche per avere imitato i marmi anzichè la vita e mutò indirizzo. E il mutamento fu prodotto da Iacopo Bellini, a partire dalle scene del S. Cristoforo nella cappella degli Eremitani. Da lui il Mantegna apprese a rappresentare con maggior semplicità e verità la vita talchè a Mantova saprà creare la più potente rappresentazione dell'ambiente quattrocentesco che l'arte italiana abbia prodotto.

Gli squarcioneschi a Venezia, in contrapposto al Mantegna a ai Bellini, è il soggetto del III capitolo. Bartolomeo Vivarini, ancor vivo nel 1499, nel 1450 aveva fusa, in un verismo delicato, la sua maniera con quella di Antonio; nel 1464 Bartolomeo si libera di ogni rapporto e si afferma originale, crudo, sgarbato ma pieno di forza vitale. Numerosa e « noiosa » è la serie dei suoi discepoli che, con quelli, formano la bottega, non la scuola vivarinesca e che rispondevano alle molte richieste delle chiese di Venezia e di fuori: fra essi son Quirizio da Murano e Andrea da Murano. Carlo Crivelli, altro squarcionesco attivo, da prima risentì della soavità del suo primo maestro, Antonio da Negroponte, poi, durante il suo soggiorno nelle Marche, si avvicinò sempre più all'arte squarcionesca. Egli appare, per dirla col Rushforth, un reazionario e ritardatario, ciò che ne diminuirebbe il valore: ma, lontano da Venezia, egli non poteva più tener dietro al progresso che nel Veneto si andava formando. Continuò così a produrre ancone e ancone monotomamente uguali, limitando il suo progresso al perfezionamento della tecnica; e la sua maniera speciale, a cui la sua natura di artista d'altronde lo portò, ebbe un successo notevole a giudicare dalle molte commissioni, dai titoli e dagli onori che gli furon dati e dall'influsso su numerosi artisti della ragione.

L'A. illustra poscia l'attività di Antonello da Messina e de' suoi seguaci a Venezia. Con essi si abbandona il realismo di convenzione a vantaggio di più serena concezione del vero: la tecnica ad olio non introdotta precisamente da Antonello ma almeno da lui condotta a perfezione fu di notevole aiuto al raggiungimento di quello scopo. Lo scrittore osserva acutamente che Antonello non fu un verista oggettivo: « i suoi ritratti sono troppo vincolati da unica forza di carattere, per pensare che l'anima da essi rivelata fosse propria al committente: era di Antonello, uguale, profonda, severa ». Ciò che comunemente si prende per verismo, non è altro che forza di carattere, espressa dalla forza del contorno e delle ombre che delineano i piani, ottengono rilievo. I primi suoi lavori rivelano qualche carattere fiammingheggiante e una derivazione dalla scuola, diretta o indiretta, dei Van Eyck; ma il pittore vi si afferma già con una impronta individuale. E quei caratteri fiammingheggianti si possono spiegare benissimo anche senza favoleggiare di viaggi di Antonello in Fiandra perchè già si trovavano a Napoli dove, secondo il Summonte, l'artista si sarebbe erudito. L'esame delle sue opere conferma che il maestro non andò a Venezia prima del 1473. L'A. esamina, cronologicamente, le opere di Antonello e le studia nel loro giusto valore; ma non siam d'accordo con lui nel vedere nel ritratto di così intensa forza del Castello Sforzesco a Milano un'opera essenzialmente decorativa e di nessuna espressione. Di questo ritratto abbiamo veduto, recentemente, in una casa privata a Genova, una replica con qualche variante nelle dimensioni e nel colore della toga annodata sulla spalla e che, quando sarà ripulita e confrontata direttamente, come n'è stato dato affidamento, col quadro di Milano, permetterà un esame definitivo non privo forse di buon risultato. Il salutare influsso di Antonello fu risentito da Pietro da Messina; Antonello da Saliba, messinese e cognato del suo grande omonimo, mostra, nelle sue Madonne, evidente imitazione dell'arte veneziana. Alvise Vivarini rese veneziano lo spirito dell'arte antonelliana e fu maggiore a tutti i contemporanei, eccettuato Giovanni Bellini, nelle sue Madonne e nelle sue pale d'altare. La sua vita d'artista fu una continua ricerca talchè finì con sentir l'alito nuovo di vita cinquecentesca, come nel *Cristo risorto* di S. Giovanni in Bragora dove il modellato e le mosse rappresentan già uno dei maggiori ardimenti dell'arte della regione. L'A. toglie invece ad Alvise alcuni ritratti attribuitigli dal Berenson. Assimilarono in parte le forme di quel maestro Iacopo da Valenza, Marco Basaiti, Bartolomeo Montagna, Lorenzo Lotto. La giusta ammirazione dell'A. per Alvise Vivarini ha forse contribuito a fargli vedere in altri artisti un'influenza alvisiana che non tutti probabilmente vedranno così sicuramente. Così non saremmo disposti a trovare quell'influenza anche su Cima da Conegliano per quanto « attraverso l'arte di Bartolomeo Montagna », mentre le forme alvisiane eran già state fuse nell'arte del Montagna sì da formare piuttosto un'arte tutta propria, originale, dalla quale quasi esclusivamente attinse Cima prima di rivolgersi a Giovanni Bellini. Giovanni Bonconsigli detto il Marescalco e il Bonsignori appartengono pure alla corrente alvisiana, secondo il nostro A.

Il successivo capitolo dell'opera diligentissima di Lionello Venturi — che ci studiamo di seguire passo passo data l'importanza sua — è dedicato alla simpatica figura del Carpaccio. Alle note ricerche del Ludwig e del Molmenti l'A. porta un nuovo contributo d'osservazione a vieppiù vagliare l'opera della moderna cri-

tica: così egli non è disposto a vedere la derivazione artistica di Lazzaro Bastiani dai vecchi pittori Iacobello del Fiore e Giambono e a trovare in lui l'influsso di Giovanni Bellini; toglie al Bastiani la Vergine col doge Mocenigo della Galleria di Londra e la Madonna « dai begli occhi » del palazzo ducale, quest'ultima opera di un bellinesco. Che il Bastiani fosse il maestro di Carpaccio è la verità che il Ludwig e il Molmenti sostennero « con grande ardire » per dirla con l'A. e su cui questi si sofferma per giungervi con un'analisi paziente perchè è stata contraddetta. Sulla distribuzione delle scene della storia di S. Orsola il Venturi si discosta da quella dei due su ricordati scrittori e si attiene a quella più logica proposta dal Testi: da questi si discosta invece nell'interpretazione di qualche parte.

Anche l'attività di Gentile e di Giovanni Bellini è studiata passo passo, con acutezza, dal Venturi sulla base dei più recenti contributi e di osservazioni personali. Gentile, seguace del Mantegna fino al 1465 circa, creò poscia la sua maniera « individualissima ». Non crede, contrariamente al Morelli, di Gentile le teste della National Gallery, opere posteriori, nè i disegni attribuitigli, meno uno degli Uffizi, e più sicuramente un altro — un uomo a mezzo busto — della collezione von Beckerat a Berlino. Scolari di Gentile furono Giovanni Mansueti e Girolamo da Santa Croce; questi imitò poi, come potè, Cima e Giorgione. Possiamo aggiungere che nelle piccole figure di santi di Brera (nn. 217 e 218) si avvicinò però tanto a Cima da giustificare quasi l'antica attribuzione di quelle tavolette al maestro coneglianese.

Come per Gentile, le fonti per la vita di Giovanni Bellini sono i documenti editi dal Paoletti e dal Molmenti che L. Venturi segue nel solito utile prospetto cronologico che precede l'esame critico delle opere: esame diligente, paziente, che non possiamo seguire, nella nostra recensione già lunga. Giambellino si avvicina prima alle forme dell'arte paterna, ma liberamente, poi le adatta alle forme di Mantegna al quale si avvicina sempre più « rimanendo meraviglioso e indipendente ». Poi ottiene la più vigorosa personalità anche nelle forme. L'A. dubita che gli appartengano la *Crocifissione* e la *Trasfigurazione* del Museo Correr, realmente troppo crude e non abbastanza espressive per esser di tale maestro. Ispirate direttamente da lui ma non della sua mano egli crede la due quasi identiche Madonne del Museo di Berlino e della collezione Morelli a Bergamo; e gli toglie la Madonna col Bambino della Pinacoteca di Brera benchè firmata (e datata 1510) che ritiene eseguita, sotto la direzione del maestro, da Rocco Marconi: del che restiam dubitosi pnr disposti a vedere nel quadro una freddezza generale che non è del Giambellino. E pure a torto attribuite a questo maestro il Venturi crede altre opere fra cui la *Resurrezione* del Museo di Berlino e la *Pietà* del Museo di Stuttgart che è disposto ad ascrivere a Sebastiano del Piombo. Alle opere della bottega e agli scolari — il Tacconi, il Caselli, Lattanzio da Rimini, Marziale, il Bissolo, Niccolò Rondinelli, Filippo Mazzola, Iacopo de' Barbari, Pasqualino veneziano — l'A. dedica le ultime pagine del suo bel libro; il quale — nonostante qualche leggera menda qua e là, specialmente derivante dal desiderio d'insistere sui caratteri e sulle forme di certi maestri, o nelle descrizioni dei dipinti, il che qualche volta porta lo scrittore, nella foga giovanile della scoperta, a vedere anche ciò che forse non è, o almeno non è palese — è ora il libro fondamentale della storia e della critica moderna sull'argomento genialissimo ed esempio singolare dei risultati a cui lo studio dell'arte può giungere quando è condotto con serietà di ricerche e indipendenza di vedute.

F. Malaguzzi Valeri.

Andreas Aubert — *Die malerische decoration der S. Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur lösung der Cimabue Frage.* Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1907.

E' con vero piacere che abbiamo letto questo libro di un modesto scrittore scandinavo, libro che emerge e si distingue dalla grande quantità di recenti pubblicazioni artistiche e critiche, come frutto di lunga e paziente preparazione, alcune parti essendo già apparse nella *Zeitschrift für bildende Kunst* sin dal 1889. Da quel tempo e anche prima, altri trattarono lo stesso argomento senza forse apportarvi lo stesso studio accurato e speciale del nostro autore: certo nessuno lo fece oggetto di così importante e particolareggiata ricerca. L'Aubert si propose di riabilitare Cimabue siccome personalità artistica degna della fama di cui godè per secoli e che venne in questi ultimi anni posta in dubbio da alcuni dei più moderni critici, onde in un certo modo la pubblicazione si può considerare come una risposta alla critica negativa che con sempre crescente scetticismo finiva per mettere in questione persino l'esistenza dell'artista. Eppure ci domandiamo se non è a questo spirito negativo e iconoclastico il quale, nella sua fase più moderata e razionale, chiedeva una più logica e scientifica ricostruzione della figura di Cimabue, che l'opera del Dr. Aubert deve la sua esistenza. E lo scetticismo fu benefico poichè per esso passammo dalla cieca credenza della tradizione ad un più critico e razionale intendimento di un dato artista e di un dato periodo; riuscì il Dr. Aubert, meglio di ogni altro, a presentare al pubblico la personalità coerente e ben determinata del famoso Cimabue.

Taluno rimprovererà forse all'A. di aver troppo vantata la originalità di quello che egli chiama il *substratum* dei suoi studi, il « metodo delle due linee parallele », cioè lo studio parallelo del particolare formale e decorativo, ma se egli non fu l'inventore di tale sistema, certo si distinse fra tutti nell'adottarlo in modo pratico e continuo. Egli merita la nostra simpatia più calda per aver apprezzato il valore monumentale della pittura del Duecento prima di Giotto, valore che non ebbe alcuna scuola o alcun periodo artistico posteriore. Queste e altre simili riflessioni danno al suo libro un pregio speciale. Nel secondo capitolo egli afferma con ragione che la decorazione della parte di sopra della transenna di destra nella chiesa superiore di S. Francesco è anteriore agli altri affreschi della stessa transenna. Esaminando dipoi gli altri affreschi nei due *transepts*, giunge all'indiscutibile conclusione trattarsi di opere dovute ad un solo artista e non a parecchi come vorrebbero alcuni critici anche oggidì.

Fra i dipinti ascritti o tolti a Cimabue, l'A. accetta quali suoi la Madonna della S.ma Trinità nelle Belle Arti di Firenze, quella della Chiesa dei Servi di Bologna e quella a fresco nella chiesa di S. Francesco di Assisi. Riguardo alla famosa Madonna Rucellai, sebbene noi siamo d'accordo con lui nel togliere a Cimabue un lavoro così visibilmente senese, non concordiamo nel ritenerlo di Duccio, come vorrebbero pure il Richter e altri critici: come sostenemmo già in passato, noi vediamo qui il lavoro di un valentissimo contemporaneo di Duccio, nè crediamo provato che fosse davvero eseguito nel 1285.

Finalmente l'Aubert rileva giustamente le straordinarie simiglianze fra il mosaico del Duomo di Pisa, l'unica opera di Cimabue di cui sieno giunti sino a noi documenti evidenti, e le altre qua sopra ascritte a lui. Gli argomenti dei quali egli si vale per sostenere l'autenticità di tali dipinti sono molteplici e non tutti nuovi per noi, ma senza dubbio egli pel primo riuscì a dare una forma concreta a tali idee e a presentarci la persona di uno dei più grandi pittori che l'Europa vanti in quel tempo, di Cimabue, fiorentino di nascita ma romano di scuola. Nè l'A. tratta solo di questi: egli si occupa pure degli altri importanti e ignoti maestri che lavorarono contemporaneamente ad esso in Assisi, dicendo cose che noi approviamo in gran parte, dolenti che lo spazio non ci consenta di discutere intorno al complesso e intricato problema della primitiva arte italiana.

Il libro del Dott. Aubert è pubblicato con gran lusso di illustrazioni, in parte prese da fotografie abbastanza rare, sebbene non tutte ugualmente nitide.

Concludiamo con un voto: che l'A. in un prossimo volume affronti qualcuno dei numerosi problemi relativi agli altri grandi artisti del Dugento, Cavallini, Torriti e Cosmati, di cui le individualità estetiche rimangono ancora in uno stato embrionale.

F. M. Perkins.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" Editrice - Monetti Andrea, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

il piccolo fregio sotto la cornice, patinando ancora tutta l'opera muraria. Le terre cotte sono uscite dai laboratorii e dalle fornaci Gallotti in Imola, dirette dal cav. Remigio Mirri. Gaetano Samoggia modellò il festone e l'araldica nella memoria del ristauro.

Casa di Adelaide Borghi-Mamo.

Anche della piccola casa del secolo XIV-XV in via Mazzini n. 11, fu il Comitato per Bologna storica a disegnare il ristauro e ad ottenerne i mezzi dalla gentilissima proprietaria signora Erminia Borghi Mamo Cuzzocrea. Ai suoi primi tempi la casa ebbe il portico sopra i soliti fusti di legno e il solaio aperto a terrazzo. Nei secolo XVI fu rafforzata a un angolo con un pilone a mensola di macigno. Nel XVIII ai fusti di legno si sostituirono pilieri di laterizio, e alle finestre archiacute vani rettangolari, anche guastandosi in gran parte le modeste decorazioni in terra cotta.

Il piccolo edifizio, intonacato, messo a tinterelle, soppresso ogni ricordo della sua antichità confondevasi fra le catapecchie senza carattere d'arte.

Benchè per riguardo alla solidità e all'abitabilità della casa si sia dovuto mantenere alcune delle opere del secolo XVI o XVIII che trasformarono l'aspetto primitivo, certo è che il ristauro valse a restituire il piccolo edifizio al pittoresco storico e all'archeologia medioevale dell'architettura bolognese.

La signora Erminia Borghi Mamo ha voluto che in marmo fosse ricordato come la piccola casa fu di Adelaide Borghi Mamo illustre cantatrice ed artista, madre di lei e a lei maestra nella stessa arte del canto. A. Rubbiani.

Firenze. — La Collezione Strozzi.

La bella pinacoteca Strozzi fu venduta, intorno il 1860. Oggetti di molto pregio, fra i quali la famosa « chiave di Benvenuto Cellini » furono venduti per gran parte al museo di Berlino poco dopo il 1890. Perciò il signor Morgan non può certo aver comperati dal principe Piero Strozzi oggetti d'arte per un valore di due milioni e mezzo come di recente alcuni giornali asserirono.

Certo ancora nel famoso Palazzo Strozzi di via Tornabuoni esiste qualche bell'opera come i fanali esterni del Caparra, il San Lorenzo del Bernini, una Madonna dei Robbia nella cappella anni fa decorata dal Burzi, il busto di una giovinetta Strozzi attribuito al Rossellino. Forse vi sono ancora. Il fanale del Caparra che quattr'anni fa di carnevale si schiantò e cadde, custodito nel palazzo, per esplicito obbligo di legge, è sottratto alla vista del pubblico; ora è sorta tra lo Stato e il principe Strozzi una strana questione; questi pretende che lo Stato ne paghi il restauro e lo rialzi al suo posto; lo Stato, per mezzo dell'ufficio regionale, pretende che queste spese e questo lavoro siano fatti dal proprietario, naturalmente sotto la sua sorveglianza. Come avviene sempre in questi casi, chi ci perde è il pubblico, al quale non è permesso veder più il fanale nè fuori nè dentro il palazzo.

D'altra parte il signor Morgan, quando fu di recente a Firenze, andò a palazzo Strozzi e scelse il mobiglio di tutt'una biblioteca, alcuni arazzi, molte portiere, tende, parati, coperte trapunte e ricamate, qualche quadro piacevolmente decorativo, e poichè egli ammirava queste suppellettili e questi arredi più pel fatto che li trovava a palazzo Strozzi che pel suo valore storico e artistico, convenne facilmente in ciò che i rappresentanti del principe Piero Strozzi gli chiesero. Col permesso dell'ufficio d'esportazione partirono circa cinquanta casse all' indirizzo parigino del signor Morgan. Il valore dichiarato all'ufficio d'esportazione e accettato dai periti ivi impiegati, dopo un accurato esame, non arrivava a cinquantamila lire. Il prezzo, diremo, d'affezione che sarà pagato dal signor Morgan, va intorno a mezzo milione. Il principe Strozzi presentò all'esame dell'ufficio d'esportazione anche il busto di giovinetta attribuito a Rossellino. L'ufficio rispose che per quello avrebbe dovuto interrogare l'autorità centrale; e il principe Strozzi lo ritirò immediatamente.

L'ispettore dei monumenti Carocci e il prof. Ferri, presidente dell' ufficio d'esportazione, scrissero a proposito delle vendite Strozzi due lunghe lettere alla *Nazione*. Essi, alla presenza del prefetto, accettarono tutte le cifre annunciate dal principe Strozzi per 6 quadri, cioè una adorazione dei Magi, di scuola tedesca del secolo decimosesto, una santa famiglia, copia da Andrea Del Sarto, una Madonna con santi, di scuola senese quattrocentesca, un ritratto virile di scuola fiamminga, del seicento, un ritratto di cavaliere di Malta della scuola di Sustermans, una orazione all'orto, copia cinquecentesca da Raffaello: per 27 mobili diversi, in gran parte rifatti; per due arazzi fiamminghi del 1600; per due portiere di contraffazione moderna.

Dichiararono invece di aver negato il permesso pel S. *Lorenzo* del Bernini e pel busto quattrocentesco, attribuito al Rossellino.

La cittadinanza s'interessa molto alla questione, augurandosi che queste due ultime opere, le sole davvero importanti, restino nello storico palazzo.

Firenze. — La scoperta dell'antico fonte battesimale.

La *Nazione* pubblica la notizia che l'architetto Castelluci dell'opera del Duomo scoprì sul battistero, tra la lanterna e i costoloni della tettoia, alcuni lastroni postivi anticamente, che formavano in origine l'antico fonte ottagonale, a scomparti variati, quello ove Dante sarebbe stato battezzato.

La scoperta avvenne procedendosi a restauri della tettoia. Il Castellucci farà un progetto di ricostruzione, avendo pure scoperti i frammenti dell'antico pluteo che dall'altare metteva al fonte battesimale. Inoltre il Castellucci scoperse che il Brunellesco derivò il famoso artificio statico per la costruzione della cupola del Duomo dall'artificio onde è voltato il battistero.

Chiasso. — Un bassorilievo antico italiano sequestrato.

Il *Bollettino d'Arte* del Ministero della pubblica istruzione, nel suo fascicolo di giugno pubblica la notizia del tentativo di estradizione di un bassorilievo di scuola veneto-padovana, avvenuto il 1 del corrente aprile. In quel giorno certo Battista Armanini stava per passare il confine di Ponte Chiasso in una vettura nella quale era stata collocata una cassa. Questa, secondo che egli disse agli agenti della dogana che lo interrogarono, non avrebbe dovuto contenere che dei libri a stampa. Senonchè, tolti i libri, gli agenti scopersero il bassorilievo in questione, che risultò essere di proprietà del signor Carlo Haas di Lugano.

Il bassorilievo appare lavoro finissimo, rappresentante la *Vergine col Bambino*, alto m. 0.55 e largo metri 0.43 e fu dato temporaneamente in deposito alla Pinacoteca di Brera. Constatiamo con soddisfazione la prova di zelo data dai funzionari di Ponte Chiasso augurandoci che l'esempio serva anche alle altre dogane compresa quella dello Stelvio dove il passaggio di automobili per quella grande e frequentata via è frequente: sarà bene che l'autorità competente visiti anche quelle vetture che non sempre passano di là per solo scopo sportivo.

Parigi. — La protezione dei paesaggi.

In Francia non solo esistono società per la protezione dei paesaggi e luoghi pittorici ma una legge approvata nel 1906 stabilisce che in ogni prefettura si formi una Commissione per vigilare e tutelare questa parte del patrimonio nazionale.

E' bene ricordarlo ora che in Italia si va notando un salutare risveglio in proposito.

Berlino. — Dipinto rubato e restituito.

Un dipinto di Brueger raffigurante lo Zar Nicola I, rubato alla Galleria nazionale, è stato rispedito per posta alla direzione della Galleria senza aver subito danno alcuno.

Probabilmente il ladro si decise di liberarsi prontamente del quadro, dopo un vano tentativo per venderlo.

Si è assodato infatti che la sera stessa del furto il quadro venne offerto ad un antiquario della città. Chi l'offrì era un giovinotto di vent'anni circa. L'antiquario fu messo alquanto in sospetto dal contegno un po' imbarazzante dell'offerente. Prima di concludere l'affare domandò i documenti di legittimazione per identificare il dipinto. Il giovanotto molto sorpreso per la domanda, dopo aver alquanto discusso, si allontanò. Se abbia offerto il quadro anche ad altri s'ignora.

Comunque, sapendo che il fatto sarebbe divenuto prontamente noto, e quindi che gli sarebbe stato impossibile vendere il dipinto ma anche pericoloso tenerlo presso di sè, egli decise di rispedirlo in un modo tale che non lo compromettesse.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO O REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	60×100	tela panama	L. 10,—
id.	60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	50×70	id.	» 6,—
id.	50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	50×70	id.	» 5,—
Madonna della Guardia	50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	50×50	tela panama	» 6,—
id.	50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	50×70	tela panama	» 6,—
id.	50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	70×100	tela panama	» 10,—
id.	70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	70×100	id.	» 15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	70×98	id.	» 12,—
Che c'è! (pendants) Bruzzi	70×45	id.	» 6,—
Erba ghiotta (pendants) idem	70×45	id.	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

L. & C. HARDTMUTH Via Bossi, 4 MILANO Concessionari per la Vendita in Italia

SPECIALITA LAPIS KOH-I-NOOR, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 9 Milano: Settembre 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

B. BERENSON: Gerolamo di Giovanni da Camerino: *(con sette incisioni).* — GEORG GRONAU: Di due quadri del Tiziano poco conosciuti *(con due incisioni).* — C. A. NICOLOSI: Due opere Robbiane a Scansano *(con tre incisioni).* — B. BERENSON: La scoperta di un dipinto di Masaccio. — GUIDO CAGNOLA: Il « Vivarini » di Viadana. — VICTOR GOLOUBEFF: Due disegni del Carpaccio *(con tre incisioni)* GIUSEPPE BONELLI: Il sepolcro del cardinale R. Polo. — P. MASON PERKINS: Una pittura sconosciuta del Signorelli *(con una incisione).* — DIEGO SANT' AMBROGIO: Le pitture del Grechetto (Benedetto Castiglioni) nel palazzo Andreani-Sormani-Verri di Milano *(con una incisione).* — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5

Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Milano. — Doni al Museo Numismatico di Brera.

Notasi l'interessamento crescente verso la massima collezione numismatica cittadina, che è anche l'unico istituto governativo autonomo di tal genere in Italia.

Oltre ai doni minori di medaglie e plachette di stabilimenti e di molti privati, la direzione ricevette dal ministero dell'interno l'intera raccolta di 91 medaglie rappresentanti la « Storia metallica di Casa Savoia », oltre 40 altre medaglie commemoranti la unità d'Italia con Roma capitale, il matrimonio della Regina Maria Pia, di Napoleone I ai suoi compagni d'arme. Si notano medaglie di Vittorio Emanuele I, di Umberto I, di Vittorio Emanuele II e III, del 35 compleano della regina Margherita, medaglie-ritratto di Garibaldi, Cavour, Depretis, Sella, Magliani, Pepoli, Tommaseo, Mancini.

La direzione inoltre è incaricata di inviare altri 1141 esemplari consimili alle principali collezioni governative e municipali del Regno.

Il cav. Ercole Gnecchi, vicepresidente della società numismatica, donò un documento inedito importantissimo della Zecca di Correggio, firmato dal principe Siro nel 1620 e pubblicato ora dal dott. Serafino Ricci nella *Rivista italiana di numismatica*; oltre 103 pesi italiani e stranieri.

Roma. — Il più antico saggio di scultura greca.

La missione archeologica italiana a Creta ha ottenuto un nuovo successo.

Il dott. Pernier annuncia telegraficamente al Ministro della pubblica istruzione la scoperta da lui fatta a Purinia di un tempio ellenico arcaico. Entro il tempio fu trovata la statua d'una dea in pietra seduta sul trono. Inoltre si rinvenne un grande fregio: l'una e l'altra opera sono ben conservate e rappresentano probabilmente il più antico saggio di scultura greca.

Ascoli Piceno. — Il piviale.

Telegrafano al *Corriere delle Sera*. « Annunziata da manifesti, ha avuto luogo l'esposizione del piviale di Nicolò IV. Il cimelio è stato tolto dalla cassaforte della tesoreria comunale ed è stato consegnato dal cassiere e dal sindaco al bibliotecario signor Mariotti e all' ingegnere comunale Cesari, i quali hanno fatto disporre il piviale nell'antica custodia a vetri — d'onde venne impunemente trafugato cinque anni fa — e che i canonici hanno concessa in prestito per l'occasione.

L'esposizione venne fatta nei locali della Mostra Sacconiana e precisamente nell'atrio dell'antico arrengo. La custodia ad armadio che ha così riavuto per pochi giorni il piviale, in attesa di quella donata dal Governo e che non è ancora venuta, non offre eccessive garanzie di sicureza cosicchè si è dovuta adibire alla vigilanza una guardia comunale.

La custodia è in sottile legno giallo a parecchi sportelli con numerosi piccoli vetri; sul sostegno cui era assicurato il piviale con bullettine sono rimaste alcune di queste con dei pezzetti di stoffa impigliati. Naturalmente oggi non si è seguito il vandalico sistema d'inchiodare la stoffa intorno; invece sul margine inferiore si sono messi degli anelli cuciti alla fodera, che il Ministero ha fatto sovrapporre all'antica, secondo il sistema usato per la conservazione degli arazzi vaticani.

Il piviale resterà esposto nei giorni delle feste cittadine pel patrono Sant'Emidio e, se l'interesse del pubblico lo richiederà, fino al giorno di chiusura della Mostra Sacconiana. Pertanto innanzi all'Arrengo molta folla si era adunata attendendo di vedere il piviale, la cui esistenza i più hanno appresa soltanto dopo la sua rumorosa scomparsa. Ma è stato curioso il veder dileguare la folla non appena si è saputo che l'ingresso era a pagamento.

E' caratteristico il fatto che quasi tutti i visitatori si sono mostrati delusi non vedendo alcun sfolgorio di gemme sul piviale.

Giova ricordare che il piviale originariamente era adorno di pietre preziose, che si disse il capitolo vendesse per pagare una somma imposta da Napoleone; ma i documenti relativi a questo pagamento pubblicati dal Mariotti escludono che fra gli oggetti allora alienati vi siano state anche le gemme del piviale. Inoltre apprendo che esisteva un fermaglio che pel piviale si era fatto fare da Benvenuto Cellini. Alcuni ricordano, inoltre, che la stessa custodia del piviale non moltissimi anni fa conteneva pure la mitria e una piccola stola corrispondenti.

Tali ricordi fan ripensare a tante altre impunite spogliazioni artistiche. E' triste il pensare che l'odissea del piviale non abbia completamente ammaestrato, giacchè pare rimasto lettera morta anche il processo tempo fa iniziatosi per depredazione importante d'oggetti d'arte e di storia appartenenti ad una chiesa dei dintorni d'Ascoli.

Quando arriverà l'armadio donato dal Governo, esso sarà collocato nell'ultima sala delle gallerie comunali. Il Piviale starà di fronte al Polittico di Cola dell'Amatrice, rubato pure esso anni fa ad una chiesa a ricuperato dopo molte peripezie a Roma.

Intanto, mentre telegrafo, i fuochi artificiali perpetrano nella monumentale piazza dell'Arrengo, dei veri attentati contro i tesori artistici, nuocendo colle violente detonazioni agli affreschi della cattedrale ed ai quadri delle gallerie. »

Verona. — Per la bellezza della città.

Da informazioni risulta che, non appena il Ministero fu informato del progetto del Comune di Verona relativamente al tracciato della tramvia in Corso Vittorio Emanuele, scrisse al prefetto cercando di dissuadere il Comune dal collocare i pali della trasmissione elettrica nel mezzo della strada. E per meglio avvalorare i suoi argomenti invitò il prefetto a sottoporre le questione all'esame della Commissione conservatrice dei monumenti. E questa con unanime voto riprovò il progetto, dimostrando quale sconcio nella bella prospettiva della strada avrebbe portato il succedersi dei pali coi loro bracci laterali.

Replicatamente scrisse la direzione di B. A. al prefetto, di adoperarsi perchè il Comune cedesse alle concordi proteste degli artisti e dei corpi competenti. Ma inutili tornarono queste raccomandazioni, giacchè il Comune, adducendo ragioni di comodità e di sicurezza, insistè nel suo progetto.

Ogni rimprovero alla Direzione di essersi limitata a semplici per quanto vive e ripetute raccomandazioni, è ingiustificato pienamente. Si esaminino una per una le disposizioni della legge 12 giugno 1902, n. 186, sulla conservazione dei monumenti e si vedrà che esse si riferiscono esclusivamente a edifici monumentali e vietano le opere che ne trasformino il carattere o mettano in pericolo la loro conservazione. Ma non si trattava qui di un edificio monumentale, ma dell'aspetto che nel suo complesso presenta una strada, e nessuna disposizione della legge vigente purtroppo può invocarsi per tutelarlo. La nuova legge sui monumenti, che sta ora dinanzi alla Camera, potrà provvedere a questo caso sia per la sua terminologia assai più larga della vigente (in quanto che invece della *monumenti* è usata l'espressione *cose che abbiano interesse storico, archeologico od artistico*) sia perchè l'ultimo capoverso dell'art. 1 accenna direttamente a un diritto di tutela anche su quelle bellezze, artistiche o naturali, che non risultano da un singolo manufatto ma da un complesso di particolari che insieme si fondono per dare all'occhio un godimento artistico.

Ma allo stato della legislazione vigente (e giova ricordare che la giurisprudenza è concorde nell'interpretarne le disposizioni nel modo più restrittivo possibile) altro non poteva fare la Direzione che raccomandare al Municipio di rinunciare ad un progetto che esso, senza bisogno di incitamenti, avrebbe dovuto abbandonare, poichè i primi interessati alla conservazione dell'aspetto artistico di una città, sono i suoi cittadini. Ad ogni modo il Governo unì alle sollecitazioni le proteste sino all'ultimo momento e dopo compiuto il malfatto.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Settembre 1907. N. 9.

Gerolamo di Giovanni da Camerino

Nella chiesa della Madonna del Pozzo in Monte S. Martino, una delle più elevate e pittoriche città delle Marche, vedesi in sagrestia, ridotto in frammenti e non ben conservato, un polittico che reca la seguente iscrizione: IERONIMUS IOANIS DE CAMERINO DEPINSIT MCCCCLXXIII. Nella tavola centrale siede in trono la Vergine, una giovane donna dal viso infantile, rivestita di sontuosi broccati, con il bambino in grembo sopra un cuscino e da ambo i lati, dietro al trono, due angiolette. Nella tavola di destra, sta S. Cipriano, in quella di sinistra S. Tommaso. Al disopra del soggetto centrale vi è una Crocifissione; sopra S. Cipriano, San Martino divide il suo mantello col mendicante, sopra S. Tommaso, un alto e snello S. Michele pesa le anime. Il colorito è gaio e dorato, la tecnica piuttosto asciutta e incerta. Il dipinto ci da l'impressione generale di un'opera inferiore in qualità alle opere di Benvenuto di Giovanni da Siena, ma poco meno attraente.

Se trovassimo questo lavoro al di là delle Alpi, senza firma nè data, non sapremmo a quale regione d'Italia attribuirlo. Cipriano ci suggerirebbe pel suo atteggiamento il Mantegna ancor giovane, Martino ci rammenterebbe le miniature di Liberale a Siena; in Michele sospetteremmo una certa somiglianza colle figure giovanili e sottili di Fiorenzo di Lorenzo. Questi indizii ci indurrebbero a ricercare il maestro in un paese dove convennero le influenze veneziane colle umbro-toscane, e cioè nelle Marche. E qui potremmo anche scorgere un non so che di mal definito richiamante il Boccatis, impressione che Crocefissione con [illegible] rebbe soprattutto in [illegible] orda il medesimo soggetto nella grandiosa ancona conservata tuttora in tutto il suo splendore e in tutta integrità a Belforte sul Chienti.

Madonna, Santi e Crocifisso - Gerolamo di Giovanni - *Chiesa parrocchiale - Monte San Martino - Fot. Alinari*

La firma ci toglie ogni incertezza e conferma le induzioni che senza di essa avremmo dovuto fare. Trattasi dell'opera di un pittore di Camerino, città che torreggia in una regione soggetta, in materia d'arte, a diverse influenze: di un

pittore il quale, come non averebbe potuto ignorare il tanto noto suo concittadino il Boccatis, così avrebbe potuto benissimo subire l'azione Murano-squarcionesca. Su questo punto però non abbiamo soltanto semplici induzioni ma una prova documentata che un Girolamo di Giovanni da Camerino lavorava in Padova nel 1450. Quanto tempo si trattenesse colà non sappiamo, certo però tanto da riportarne impressioni indelebili, se le discerniamo ancora così chiaramente nel S. Cipriano del polittico da lui dipinto ventitre anni dopo.

In questo articolo intendo parlare in primo luogo di alcune altre pitture che ritengo di Gerolamo di Giovanni

[illegible] Giovanni - *Camerino.*

[illegible] conclusioni a cui giungo circa [illegible] relazioni coi maestri allora ope- [illegible] parti confinanti dell'Umbria. [illegible] personalità di qualche importanza [illegible] te.

II.

[illegible] un [illegible] crocefissione già in S. Agostino, e ora [illegible] San Martino, dirò solo che essa [illegible] stenza ad un tempo di un altro polittico di Gerolamo nella stessa città. Che esso sia proprio di lui nessuno il quale abbia veduto l'originale dubiterà, e a lui lo ascrisse il Cavalcaselle al cui occhio scrutatore non isfuggì che, se Gerolamo fu l'autore di questo, dovette necessariamente essere pure l'autore dello stendardo nella « Madonna del Rosario » a Sarnano che porta da un lato la Crocefissione e dall'altro l'Annunciazione (1).

(1) Questa e la Crocefissione sono riprodotte nell'articolo del Ricci sulla Mostra di Macerata nell'Emporium. Vol. XXIII, pag. 208-209.

E su questa Annunciazione soffermiamoci un momento. Una grande purità ed un grande fervore caratterizzano le due figure, la Vergine rappresentata eretta e l'Angelo che, sebbene più inoltrato negli anni e più intenso nell'azione, somiglia agli angeli di Monte S. Martino. La parte più interessante però di questo dipinto è l'architettura [illegible] rinascimento, colla sua squarcionesca, delicata finitezza ed eleganza.

A Camerino, dove neppure una delle quattro opere che tuttora vi si trovano venne attribuita a Gerolamo, avvi un'altra Annunciazione ascritta ad ogni sorta di scuole, ma che Corrado Ricci, senza indicarne il preciso autore, riteneva uscita della stessa mano della pittura di Sarnano. Purtroppo non esiste una buona fotografia di questo interessante lavoro, ma la riproduzione che ne offriamo, dovuta alla cortesia del prof. B. Feliciangeli darà al lettore almeno una pallida idea dei suoi meriti, La scena ha luogo sul davanti di una elaborata architettura della Rinascenza che il pittore non poteva aver studiato altrove che a Padova e la quale, se non erro, distintamente richiama gli affreschi degli Eremitani. Troviamo quà grandi similitudini col quadro di Sarnano nei panneggi e nei tipi, ma meno fervore e più raccoglimento: a sinistra due donatori, un uomo e una donna evidentemente ritratti dal vero.

Al disopra di questa Annunciazione, e formante parte della stessa opera, una lunetta rappresenta nostro Signore chino sulla sua tomba colle mani in quelle della Madre e dell'amato discepolo, mentre due santi frati stanno sul davanti e nel fondo un donatore e parecchi angeli. Le sole mani visibili sono tozze come le mani dell'Angelo a Monte S. Martino. Più avanti dirò qualcosa intorno ai rapporti fra questo lavoro e il Crivelli, fra l'Annunciazione e l'affascinante dipinto nella raccolta di Sir Julius Wernher a Londra.

Molto affine all'Annunciazione e alla Pietà a cui ora si accennò, è una tavola nella raccolta testè dispersa del Dottor Nevin a Roma, in origine a Bolognola, nelle vicinanze di Camerino. Rappresenta la Madonna seduta su un trono massiccio, mentre al disopra, su un parapetto, alcuni angioli colle ali spiegate stanno cantando e suonando: dietro Nicola e il Battista in piedi, Michele e un altro santo in ginocchio. Queste due ultime figure hanno troppa somiglianza con quelle che nella « Pietà » occupano il davanti del quadro per non essere della stessa mano e così pure gli angeli, testa per testa. Il Battista somiglia all'Evangelista di quella, il Nicola alla figura che ritenemmo un ritratto. L'orecchio del Santo ha l'identica forma di quella della Vergine nell'Annunciazione di Camerino: la mano sinistra della Madonna e la destra del Bambino sono perfettamente identiche alle mani corrispondenti nel polittico firmato di Monte S. Martino. In verità la pala di Bolognola costituisce un importante anello di congiunzione fra l'unico dipinto firmato da Gerolamo e le altre opere che vorrei attribuirgli. Noteremo di sfuggita come i deliziosi angioletti colle loro ali aperte e S. Giovanni coi suoi capelli intrecciati richiamino un altro pittore poco noto ma simpatico, della medesima regione, l'autore cioè dei sorprendenti affreschi di Atri. Così, ci chiederemmo se il prof. B. Feliciangeli, al quale dobbiamo pure l'unita

riproduzione, non ha ragione nel rilevare taluni ricordi di Fra Filippo e Benozzo (1), poichè, guardando i panneggi e la posa della Vergine e di Michele, noi divideremmo tale opinione. Bisognerebbe anche aggiungere che la mano del secondo angelo alla sinistra colle dita corte è proprio quale soleva farle il Boccatis [illegible] lavori più maturi, come ad esempio nella Madonna [illegible] angeli musicanti a Perugia.

Accennerò solo brevemente alle altre tre opere che vorrei ascrivere a Gerolamo [illegible] Museo di Camerino, non potendo offrirne alcuna riproduzione. Anche queste, come i dipinti sopra accennati e come quelli di cui discuteremo più avanti, escono indubbiamente dallo stesso pennello. Il più importante, un grande affresco (n. 3) rappresenta la Madonna con sei santi e un donatore che si suppone sia Melchiorre Bandini, morto nel 1473; opera assai caratteristica che riunisce i vivaci colori, gli sfarzosi broccati e le piacenti teste di angeli, proprii di Gerolamo. Il ricco trono ci rammenta quello della pala di Bolognola e il volto della Madonna le pitture di Gualdo e di Milano.

Un altro frammento (n. 89) rappresenta un angelo che abbraccia una colonna. Il terzo affresco, la Vergine in trono fra i due S. Antonio, ha per noi grandissimo interesse, poichè porta la data 1449 ed è quindi il più antico dipinto che si conosca dell'autore, eseguito prima della sua dimora a Padova. Ne riparleremo ancora quando tratteremo dello sviluppo di Gerolamo; per ora basti il dire che non ci sembra un lavoro puerile e che esso contiene molte delle caratteristiche del nostro artista. Notiamo poi che la Madonna ricorda Giovanni Francesco da Rimini.

Volgiamo ora lo sguardo verso due polittici esposti a Perugia, già riprodotti nella *Rassegna d'Arte* dello scorso giugno (pp. 94 e 95) e riconosciuti siccome di Gerolamo dalla direzione della medesima.

Studiamo per primo il polittico proveniente da S. Pellegrino presso Gualdo perchè fornito di una preziosa indicazione, la data 1465. Nella parte centrale sta la Madonna in trono circondata da angeli. Essa somiglia alla Vergine dell'affresco di Camerino, mentre gli angeli sono quanto esser possono simili a quelli della Pietà nella medesima raccolta. A destra vediamo S. Giacomo e S. Pellegrino, a sinistra un santo che legge e un giovanile San Michele, in alto il Padre Eterno con S. Paolo e S. Gerolamo alla destra, ed a sinistra S. Pietro e S. Giovanni Battista. Eccettuato S. Pellegrino che giustifica debolmente la tradizionale attribuzione a Matteo da Gualdo, le figure hanno tipi interamente Murano-squarcioneschi. Il Battista ricorda Marco Zoppo, il santo leggente e S. Giacomo rammentano i Vivarini, SS. Paolo e Gerolamo precorrono il Cima con quel superbo e distinto portamento proprio delle creazioni più Mantegnesche di Alvise Vivarini. Si crederebbe che Gerolamo eseguisse quest'opera dopo un rinnovato contatto col Settentrione. Della ripetuta influenza veneto-padovana troveremo traccie decisive nell'altro dipinto dell'Esposizione di Perugia, senza dubbia eseguito circa alla stessa epoca.

(1) B. Feliciangeli, *Sulla vita di Giovanni Boccatis da Camerino*, Sanseverino, Marche, Tip Fr. Taddei.

Questo polittico, proveniente dal Duomo di Gualdo Tadino, ha nel mezzo la Crocifissione trattata come nelle tavole con lo stesso soggetto a Sarnano e nel Municipio di Monte S. Martino. A destra, dietro parapetti, si ergono S. Lorenzo e S. Gerolamo, a sinistra S. Pietro e S. Sebastiano, dei quali S. Gerolamo richiama il medesimo santo del polittico di S. Pellegrino, ma più grandioso e più *Turesco*. Pietro è meno maestoso, mentre Lorenzo e Sebastiano rappresentano figure giovanili, leggermente sentimentali e di minor carattere.

Chiunque conosce la forma quasi universale dei polittici, scorgerà come queste tavole di Gualdo coi loro pinnacoli formino soltanto la parte superiore di una ancona a cui mancano almeno cinque altre tavole con la Madonna e quattro santi. Credo di averle ritrovate tutte e le sottopongo ora all'attenzione dei miei colleghi.

I quattro santi che, secondo me, apparterrebbero a questo polittico vennero di recente acquistati dai signori Dowdeswell and Dowdeswells di Londra, alla cui cortesia debbo la riproduzione. Parmi di poter con poca fatica provare che tali figure siano di Gerolamo, poichè S. Apollonia ricorda esattamente la Madonna dell'Annunciazione

La Vergine con Putto Angioli e Santi - Gerolamo
Già nella raccolta Nevina -

a Camerino, l'orecchio suo e quello di S. Nicola da Tolentino sono identici alle orecchie di S. Nicola da Bari, nel quadro di Bolognola (Nevin), mentre la mano sinistra di S. Apollonia somiglia alla sinistra di S. Michele nel polittico di S. Pellegrino e alla destra di Gabriele nell'Annunciazione di Sarnano: così il tipo di Caterina e l'espressione in Nicola richiamano Lorenzo nel dipinto di Gualdo. Dobbiamo intanto notare come la figura di S. Caterina precorre stranamente nel tipo, nelle proporzioni e nell'atteggiamento la S. Giustina dei Borromei, di Alvise Vivarini, nella raccolta Bagatti Valsecchi. Io sono convinto

Quattro Santi - Gerolamo di Giovanni - *Sigg. Dondeswel e Dondeswells - Londra.*

che queste tavole facevano parte del polittico di Gualdo. Le dimensioni corrispondono e lo spirito informatore ne è identico. Ma più di ogni altra considerazione mi decide il fatto che l'identico disegno nel broccato di S. Caterina e del vescovo si ritrovi nel S. Sebastiano e nel S. Lorenzo a Gualdo.

Ora, lo stesso disegno di broccato si ripete anche in una deliziosa Madonna della raccolta Poldi Pezzoli a Milano (n. 154), sino a due o tre anni fa ascritta al Boccatis di Camerino — argomento di un certo interesse, sul quale ritornerò più tardi — ed ultimamente alla scuola di Murano. Il viso della Madonna col suo lungo ovale, il naso pronunciato e la piccola bocca, somiglia alla S. Caterina dei signori Dowdeswell — il Bambino a quello dell'oblungo affresco a Camerino — gli angeli nelle teste e nelle mani a quelli del polittico di S. Pellegrino — il collo della Vergine al collo delle sante di Dowdeswell — la mano sinistra di quella alla destra della Madonna di Monte S. Martino; così la testa, come nel dipinto di S. Pellegrino, non sta nel centro dell'arcata dietro al trono, ma un po' da un lato: tutte queste analogie ci danno la legittima sicurezza che anche la Madonna del Poldi Pezzoli sia opera di Gerolamo. Dopo aver notato altrove numerosi tratti muraneschi nei suoi lavori, e specialmente nei due polittici di S. Pellegrino e Gualdo, non ci sorprende l'attribuzione di questa Madonna alla scuola di Murano. Certo i broccati sono straordinariamente veneziani come quelli nella vivarinesca Madonna della stessa raccolta a Milano. Ma l'assoluta identità dei broccati, insieme alla somiglianza nei tipi, nel colore, nella tecnica e le dimensioni mi persuadono che il quadro del Museo Poldi Pezzoli in origine facesse parte nel polittico di Gualdo. Per ricomporlo bisognerebbe mettere S. Apollonia e S. Caterina dei sigg. Dowdeswell alla nostra destra e alla sinistra della Madonna, S. Nicola alla nostra destra e il Vescovo alla nostra sinistra: disopra dovrebbero stare da sinistra a destra S. Pietro e S. Sebastiano, la Crocifissione, S. Lorenzo e S. Girolamo, le parti cioè che rimangono tuttora a Gualdo Tadino.

III.

Questi sono i dipinti che io posso ascrivere per ora a Gerolamo di Giovanni. Riassumendo quanto essi ci rivelano e spingendo più in là la nostra analisi, tracceremo brevemente la storia del suo sviluppo, ricercheremo i suoi rapporti coi contemporanei, e studieremo di formarci un giudizio del suo carattere come artista.

La prima opera di Gerolamo, l'affresco di Camerino del 1449 non porta segni molto distinti della sua origine: senza dubbio, se noi sapessimo di più intorno ai suoi precursori nella città nativa, potremmo scoprirne le radici colà, ma nelle nostre condizioni dobbiamo accontentarci di notare le leggiere affinità, assai indeterminate, col concittadino Giovanni Boccatis. Tutti gli altri lavori di Gerolamo che mi riuscì di trovare, eccettuato il polittico fir-

mato del 1473, si raggruppano intorno a quelli di S. Pellegrino del 1465. Sappiamo come egli operasse a Padova nel 1450 e, se non ci inganniamo, scorgendo nell'architettura e nei tipi reminiscenze degli affreschi del Mantegna agli Eremitani e del polittico di questi a Brera, dobbiamo dedurre che egli rimanesse per alcuni anni a Padova e vi ritornasse più tardi. Abbiamo poi segni del suo contatto colla scuola di Murano nei sontuosi broccati, negli angeli infantili dalle ali aperte e persino nelle proporzioni delle figure. In verità, come osservammo già, egli alle volte preannuncia Alvise Vivarini, il quale non poteva aver fatto nulla di notevole nel 1465 mentre in Girolamo, questi segni precursori sono molto frequenti.

Il non saper nulla di definito intorno all'artista fra il 1450 e il 1465 dipende in parte dalla scomparsa dei suoi lavori e in parte dalla nostra ignoranza. E' mai possibile che al principio di questo periodo egli eseguisse un dipinto come l'Annunciazione di Sir Julins Wernher? Per quanto mi consta non lo affermerei ma neppure lo negherei. Mr. Roger Fry, non piccola autorità in materia, senza esitare, la ascrisse a Iacopo Bellini; io però, pure ammettendo la stretta affinità coi veneziani e specialmente con Giovanni e Antonio da Murano, serbai sempre l'impressione che ne fosse autore un artista delle Marche. Difatti chi conosce bene quella fortunata regione vedrà quà un infantile tentativo di riprodurre la veduta di una di quelle città poste sulle alture, col mare e le digradanti colline.

Ciò non toglie che uno fra i seguaci dei primi muranesi (e di questi molti devono essersi recati nelle Marche), potesse aver veduto un simile panorama e cercato di riprodurlo: ma il Padre Eterno è distintamente marchigiano, quale lo scorgiamo nel quadro di Giovanni Francesco da Rimini a Richmond o nel polittico del Boccati a Belforte. E un'altra rappresentazione del P. E. l'abbiamo nell'Annunciazione di Gerolamo a Camerino, nella qual pittura poi l'atto dell'angelo è quasi lo stesso che nella tavola di Sir J. Wernher.

La prospettiva di questa, colle sue ingenuità e crudità, ha non pochi punti di contatto coll'Annunciazione di Camerino: gli animali araldici sul mantello della Vergine si ritrovano in dipinti deliziosi di ignoti a Recanati, a Camerino, a Fermo, a Matelica e altrove nelle Marche. Ma chiunque fosse l'autore dell'Annunciazione di Londra, deve pur essere stato un seguace dei Vivarini, un marchigiano molto affine nel suo sviluppo a Gerolamo.

Fra le varie opere però, che si ragruppano intorno al polittico di S. Pellegrino e comprendono tutte le pitture del nostro artista non firmate (eccetto quella del 1449), e l'ancona di Monte S. Martino che porta la data del 1473, abbiamo una lacuna nella carriera dell'artista. L'ultima opera, sebbene identica alle precedenti nella tecnica e nel colorito, se ne distacca in certo modo pei tipi e pei panneggiamenti, come se nell'intervallo una ignota influenza avesse agito su di lui. L'arte delle Marche è tuttora da studiarsi.

L'Annunciazione di Camerino e la Pietà rammenteranno ad ognuno le molteplici Pietà del Crivelli e l'Annunciazione di Londra. Ma, come si vide, la pala di Camerino venne eseguita circa il 1465, poco dopo, o fors'anco alcuni anni prima, anteriormente cioè all'Annunciazione crivellesca dipinta per Ascoli nel 1482 e a tutte le Pietà che di lui ricordo.

Madonna col figlio - Gerolamo di Giovanni - *Museo Poldi Pezzoli - Milano - Fot. Brogi.*

Cosa dobbiamo concludere? Che Gerolamo influisse sul Crivelli? Questo non è improbabile (1), ma neppure assolutamente necessario perchè la somiglianza può dipendere semplicemente dalla loro comune origine nella tradizione Murano-squarcionesca. Una cosa, però, è perfettamente sicura, che Gerolamo non dovette nulla al Crivelli.

E quali furono i suoi rapporti col suo concittadino Giovanni Boccatis? Si suppone che questi fosse il di lui

(1) Noto distinte traccie dell'influenza di Gerolamo nel polittico del Crivelli del 1473 in Ascoli.

padre e maestro e l'antica attribuzione della Madonna nel Poldi Pezzoli al Boccatis induce a prestar fede a tale attribuzione. Ma contro questa supposizione sta il fatto che nel 1449 Gerolamo dipinse un affresco il quale ha tutti i segni della maturità, mentre il primo lavoro del Boccatis risale soltanto al 1447. Evidentemente erano troppo contemporanei per poter essere l'uno figlio dell'altro e dubito assai che tra loro esistesse il rapporto di maestro e discepolo. Forse ebbero entrambi il medesimo maestro, sebbene io non trovi convincenti prove di personale contatto se non negli anni più tardi, nell'ancona del Boccatis a Belforte e nel polittico di Gerolamo a Monte S. Martino.

A parer mio, si hanno maggiori ra- [illegible] di presumere [illegible] intimo nesso tra [illegible] uno da Came- [illegible] e Matteo da [illegible] Un attento [illegible] dei dipinti di [illegible] molti [illegible] quali trovansi [illegible] esposti a Peru- [illegible] deve [illegible]

grup[illegible] ne [illegible] Gerolamo. L' [illegible] così grande che, [illegible] me si vide testè, due delle opere più importanti del maestro di Camerino passarono sino a pochi giorni fà per lavori di Matteo. Siccome questi cominciò a dipingere solo dopo il 1460 e visse insino al 1503, non è presumibile che egli fosse maestro dell'altro. Inoltre riuscirebbe assai difficile spiegare gli elementi veneziani nell'arte sua se non li avesse presi da Gerolamo. Dubito solo se il Crivelli tolse da Matteo i suoi giovani sottili dalle gambe affettatamente incrociate e le sue eleganti dame o, come sembra più probabile, da opere di Gerolamo ora perdute. D'altra parte fu forse attraverso a Matteo che Gerolamo esercitò sul Mezzastris e perfino sul Bonfigli un[illegible] [illegible]enza indiretta. — La somiglianza nel tipo fra tutte le Madonne di Giovanni Francesco da Rimini [illegible] presa quella nel trittico di Perugia tuttora ascritto a Matteo (Perugia. Pinacoteca N. 3) e l'affresco di Gerolamo a Camerino del 1449, induce a concludere che il secondo formasse il primo. Per [illegible] ragioni ammetto la probabilità che Andrea de Litio di Guardagrele, dipintore del coro di Atri, subisse fortemente l'influenza di Gerolamo. Lorenzo III (il giovane) di Sanseverino, la cui arte non ha pochi punti affini a quella di Andrea de Litio, deve pure essere stato in intimo contatto con Gerolamo, come lo mostrerà un confronto fra l'affresco di questi che rappresenta la Madonna e sei santi a Camerino, o la tavola di Bolognola e qualunque dei lavori di Lorenzo. Le rassomiglianze colpiscono particolarmente nel « Matrimonio di S. Caterina » della Galleria Nazionale di Londra e nella « Madonna con il Battista e un vescovo » della Pinacoteca di Sanseverino (N. 15). Che nell'uno e nell'altro caso l'influenza non potesse esercitarsi in direzione opposta, lo desumiamo dal fatto che il figlio di Andrea sopravvisse sino al 1560, onde suo padre doveva essere giovanissimo nel 1473 quando dipinse l'unica sua opera firmata, l'affresco di S. Cristoforo a Guardiagrele, e che le pitture firmate di Lorenzo appartengono tutte all'ultimo quarto del secolo che egli sorpassò di tre anni.

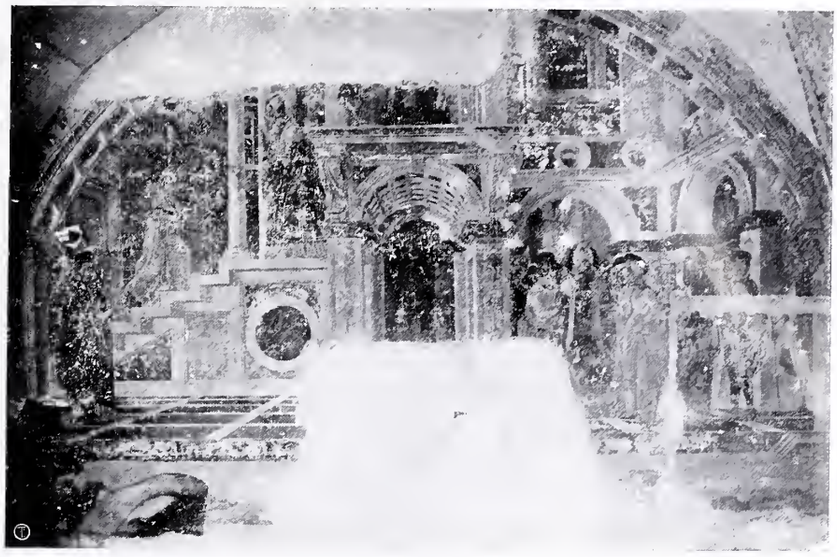
Annunciazione - Gerolamo di Giovanni - *Sir Julius Vernher - Londra.*

Un altro maestro, sembra essere stato in relazione con Gerolamo in un momento della propria eclettica carriera, Antoniazzo Romano. Di frequente notiamo in lui un tipo di Gesù Bambino come nelle ancone del Vaticano o della Galleria Corsini, che richiama vivamente il Putto di Ge-

rolamo nella sua Ma- [illegible] Poldi-Pezzoli. Di più, negli affreschi di Antoniazzo al disopra del confessionale in S. Giovanni Later [illegible] vediamo non soltanto lo stesso tipo di Bambino in una Vergine con S. Anna, ma una Crocefissione molto affine a quella di Gerolamo nel suo polittico firmato del 1473.

Sembrerebbe dunque che Gerolamo di Giovanni da Camerino esercitasse non piccola autorità nelle Marche, nell'Abruzzo e persino nell'Umbria. Non dubito che ulteriori studi confermeranno e avvaloreranno tale conclusione. Come artista dobbiamo riconoscere ch'egli fu piuttoste secco e persino rude, con quel fascino però severo e pur dolce dei maestri di provincia come Niccolò da Foligno e Lorenzo da Sanseverino, più dei quali però ebbe il senso del colore e della decorazione.

B. BERENSON.



Presentazione della Vergine e Sposalizio.
Affresco attribuito a B. Gozzoli - *San Francesco - Pisa.*

Di due quadri del Tiziano poco conosciuti.

A taluno sembrerà forse presunzione il voler scoprire quadri inediti del grande veneziano, non già in raccolte lontane e poco frequentate come in qualche castello signorile dell'Inghilterra, ma in quegli stessi centri dell'arte italiana dove amatori e studiosi di tutto il mondo approdano continuamente! Eppure, in entrambi i casi di cui tratto, mi valgo del nome di conoscitori di incontrastata competenza i quali furono i primi ad additare il vero autore di quelle tele che per diverse circostanze rimasero pressoche inosservate, nè vennero mai prima riprodotte in alcuna rivista, benchè dell'una esistesse da un pezzo la fotografia, fatta dall'Anderson.

Il fatto però che i quadri non furono acora abbastanza studiati si spiega facilmente per motivi estrinseci. L'una serbata nella Pinacoteca di Verona e presentata al pubblico col nome di Gio. Battista Moroni, si trova appesa troppo in alto per esser apprezzata nel suo vero valore: è quindi facile che sfugga all'attenzione degli studiosi. E peggio ancora stava fin a poco tempo addietro l'altro ritratto. Benchè io stesso abbia visitata in varie epoche e ripetutamente la Pinacoteca dell'Ambrosiana, non lo avevo mai notato: cosichè, tornandovi dopo il riordinamento recente, per cui intelligenti cultori d'arte crearono un vero modello di gusto squisito, e vedendo ad un tratto in ottima luce questa tela a me affatto nuova, mi domandai come mai non l'avessi notata nelle visite anteriori.

Ma, per entrare in argomento, il quadro dell'Ambrosiana rappresenta la mezza figura d'un generale, coperto di lucide armi, sopra le quali ha indossato un saione di velluto rosso senza maniche, ricamato a punti d'oro [illegible] bocca chiusa ha l'espressione di ferrea volontà, me[illegible] occhi sono freddamente scrutatori; la destra, indica[illegible] tanto nelle linee generali, tiene il bastone del [illegible] Il Cavalcaselle, il quale non menziona il quadro nel suo libro su Tiziano, pubblicato insieme al Cr[illegible] parlò poi nelle sue « Spigolature Tizianesche »(1), addi[illegible] la tecnica rapida di primo getto che [illegible] parere un'opera d'impressione, uno stud[illegible] pe[illegible] da farsi che un ritratto finito.

Ha sofferto assai; l'antico [illegible] molti luoghi, lasciando la struttura d[illegible] ibile. Ed è questo stato di conservazio[illegible] tor[illegible] trebbe destare in alcuno il dubbio se l'[illegible] veramente di Tiziano. Però, chi ha studiato la tec[illegible]ca del maestro, risponderà senza esitazione in modo affermativo. Bisogna osservare come son messe le luci quà e là sul fondo rosso scuro della giacca, il po' di colletto magistralmente indicato con una sola penellata, l'ampia chiazza di luce sul metallo che copre il braccio sinistro con certa tinta rossastra proveniente dal riflesso del velluto: insomma è identico nella maniera al ritratto di Francesco Maria di Urbino e così differente da quella di altri maestri, come il Dosso, non mai così geniale nei particolari tecnici.

Mi si risponderà che la tecnica si può imitare persino da scolari nient'affatto geniali: ciò però è vero soltanto sino a un certo punto. Il maestro si riconosce da certi leggieri tratti che soltanto una mano geniale può mettere sulla tela con quella sicurezza non studiata, non ricercata, che rivela l'ope-

(1) *Archivio storico dell'Arte*, IV, 1891, a. 4.

ra d'un momento senza esitazione, mentre che l'imitatore, il copista studia prova e tradisce un non so che di stentato.

E fin'ora non abbiamo menzionato lo squisito gusto che l'artista rivela nella « mise en toile » per cui lascia al disopra della testa proprio il giusto spazio, nè la mirabile forza espressiva della testa che indica la persona di volontà indomita, il brutale conquistatore. Vi legge tutta la storia di un uomo anche chi non conosce l'individuo rappresentato.

Il ritratto viene indicato come quello di Gian Giacomo de' Medici di Marignano; e quando lo si confronta colla figura di bronzo del generale che adorna lo splendido monumento del Leoni nella Cattedrale di Milano, eretto al fratello da Papa Pio IV (1), col piccolo ritratto mandato nel 1581 all' Arciduca Ferdinando e serbato ora nella raccolta di Vienna (2), tale indicazione non può parer dubbia.

Presunto ritratto di G. Giacomo Medici - Tiziano - Ambrosiana - Milano. - *Fot. Fumagalli.*

Quanto all'epoca in cui il ritratto venne eseguito, si dovrebbe pensare ai primi anni del quinto decennio del secolo per la speciale affinità col ritratto del doge Gritti nel palazzo Czernin di Vienna, eseguito con la probabilità nel 1540 e in cui si vede una mano con larghi intervalli fra le singole dita molto rassomigliante a quella di G. Giacomo. Però, sapendo che il Medici in quel momento aveva fra i quarantadue e i quarantatre anni, si dubiterà forse un po' della nostra induzione stilistica, considerando la barba, i capelli quasi bianchi e l'aspetto generale di persona piuttosto vecchia.

Non sarà facile lo stabilire quando e in qual luogo il Medici ed il Vecellio potessero trovarsi insieme, poichè la carriera militare al servizio dell'imperatore tenne il primo in continuo movimento ed in gran parte al di là delle Alpi. A Milano Tiziano venne in quell'epoca due volte: nell'agosto del 1541 insieme con Carlo V, poi in fine del 1548 quando vi tornò per presentarsi all' erede della corona di Spagna, al principe Filippo. Ma, se Gian Giacomo vi fosse pure, non saprei indicare. Potrebbe darsi che Tiziano lo avesse incontrato in una delle sue gite a Augsburgo. Ma in ogni caso è una questione secondaria, quella della data. Di certo il quadro non può esser stato fatto prima del 1540 e dopo il 1555, anno in cui morì il marchese di Marignano. A noi importa affermare che ci troviamo dinnanzi a una tela originale di Tiziano la quale, benchè guasta e screpolata, ritiene ancora tutta l' impronta geniale del maestro ed ha per lo studioso il fascino e l'attrattiva che soltanto le opere dei grandi possegono.

L'altro ritratto che pure viene riprodotto qui per la prima volta, fa parte di quella importante raccolta che il Bernasconi, uomo tanto benemerito dei nostri studi, lasciò alla sua patria, Verona. Come dissi già più sopra, è indicato dal cartellino ufficiale come un'opera di Gio. Battista Moroni, e non venne mai menzionato nella letteratura storico-artistica, per quanto io sappia. L'unico a parlarne fu il Berenson ed è a lui che dobbiamo l'attribuzione al suo vero maestro. Benchè egli lo abbia già messo tra le opere di Tiziano nella prima edizione dei suoi «Venetian painters» (1895), pare che esso sia sfuggito all'attenzione degli scrittori italiani e forastieri.

Anche in questo caso si tratta d'un'opera della migliore epoca di Tiziano. Rassomiglia in tal modo ai suoi ritratti, fatti verso l'anno 1550, che non esitiamo un momento ad assegnargli questa data. Bisogna confrontarlo p. e. con quell'opera sublime che è il ritratto del Granvella nella Galleria di Besançon — fatto ad Augsburg nel 1548 — per esserne convinto.

Il personaggio, vestito tutto di nero, appoggia la mano sinistra leggermente su di un tavolo coperto di stoffa verde. Ha un aspetto malaticcio, di uomo bilioso e piuttosto antipatico, freddo e chiuso. Notiamo nel suo atteggiamento quel sussiego spagnuolo che colla sempre crescente influenza della Spagna venne anche in Italia di moda.

Il Berenson indica il ritratto come fosse quello di Ferdinando Re de' Romani (il fratello di Carlo V). Ma qui lo devo contradire, poichè credo che una certa rassomiglianza del tipo lo abbia indotto in errore. Confrontando

(1) Fu riprodotto in questa rivista, t. IV, p. 1.
(2) Kenner nel *Jahrbuch* di Vienna, XVIII, p. 172.

il ritratto di Verona colla copia del ritratto di Ferdinando nella Galleria del Prado, fatto sull'originale tizianesco ora perduto, non si può non accorgersi delle differenze. Specialmente il naso presenta particolarità molto notevoli che al mio modo di vedere escludono l'ipotesi si possa trattare della medesima persona.

Ma, per chi non potesse fare simili confronti, forse varrà altro argomento più valido ancora. Nel ritratto di Verona l'uomo porta una grossa collana d'oro, simile a quella di cavaliere, come lo stesso Tiziano la porta nel suo ben noto autoritratto della Galleria di Berlino. Ora, se il rappresentato fosse il fratello di Carlo V o un altro membro della casa di Asburgo, porterebbe senza dubbio il distintivo della famiglia, il toson d'oro. Lo ha l'imperatore in tutti i suoi ritratti, Ferdinando nella tela sopraindicata: Filippo di Spagna n'è decorato sempre, e così gli altri cavalieri dell'ordine, come il Granvella, il duca d'Alba, ecc. La mancanza di questa decorazione basta da per sè per escludere con certezza assoluta il nome del re Ferdinando o di qualunque altro della casa imperiale.

Ritratto virile - Tiziano - Galleria Comunale - Verona - *Fot. Anderson.*

Deve trattarsi invece di un personaggio che da un principe fu nominato cavaliere e il cui vero nome ci resterà nascosto finchè un caso fortuito non ce lo riveli. Chi sa, se forse la tela sul rovescio non porta qualche indicazione che ci possa mettere sulla pista? Per ciò oso pregare l'illustre direttore della Pinacoteca di Verona, allorchè durante il riordinamento della bella Galleria avrà occasione di rimuovere il quadro dal suo posto, di studiarlo bene e vedere se per caso un precedente proprietario vi avesse messo una qualche nota o suggello che agevolasse le ricerche. Ed oso sperare che in questo riordinamento, per il quale vidi già preparate sale magnifiche, sia dato un posto d'onore a questo poco conosciuto, però bellissimo quadro originale del grande Cadorino.

GEORG GRONAU.

Due opere Robbiane a Scansano.

Di tutta la Maremma montana nessun altro paese quanto Scansano s'è trasformato per adattarsi allo spirito dei tempi. Forse a ciò ha concorso il fatto che fino a pochi anni addietro Scansano diventava capoluogo della provincia durante i mesi estivi, quando la malaria rendeva inabitabile la vicina: forse questa trasformazione fu agevolata dalla mancanza di tradizioni storiche ed artistiche di qualche importanza, fatto sta che Scansano, senza essere riuscito a diventare città, ha perduto l'aspetto caratteristico degli altri luoghi di Maremma, ognuno dei quali sembra rimasto per ricordare uno speciale periodo storico, ognuno dei quali ha una fisionomia sua propria, diversa da quella del paese immediatamente vicino.

Questo inf[illegible] conserva prev[illegible] il carattere et[illegible] quello colle su[illegible] ricorda il medioevo e la feudale potenza aldobrandesca; Orbetello spagnolesco sfoggia ancor oggi sui formidabili bastioni il fatto pomposo del seicento, mentre Magliano è nelle sue linee generali schiettamente quattrocentesco e Pitigliano o Sorano lasciano l'impressione di paesi costruiti nel cinquecento ed ammoniscono della principesca grandezza degli Orsini.

In questa interessantissima regione perciò, dove tanta varietà di costruzioni di ogni epoca offre allo storico lo stesso aiuto che le stratificazioni della crosta terrestre al geologo, Scansano è destinato a rappresentare per il viaggiatore futuro quel periodo burocratico che caratterizzò gli anni di mezzo del secolo XIX. Esso è veramente il borgo che ha pretese di città, borioso come un nuovo ricco nei nomi delle sue vie dedicate a glorie paesane, borghese nelle sue fiere che ad epoca fissa gli fanno affluire tutto il commercio maremmano, politicante per la

Scansano - Piazza principale.

li collegio elettorale. Non gli manca il suo ...mento a Garibaldi per non aver nulla da in- ... città rivali, ma all'infuori dell'antico torrione ...e, nelle cui mura, avvilite dall'intonaco, è inca- ...ne vecchia reliquia, nulla parla al cuore e alla mente dell'artista, nulla può indurlo a trattenersi più del te... ...ttamente necessario alla dolorosa constatazione. ...qui come in tutta la Maremma, gli ...emoria di sè al Petreto dove ... loro castello del quale però ...oria, per le innumerevoli tras- ...l mutarsi via via in convento france- ...ia agricola e in fattoria privata; così che quant... ...evole possegga Scansano sono ancora gli olmi ta... ...olle a tergo del paese, magnifiche piante fronzute ...ibili da tutto all'intorno, tanto da servire di punto trigonometrico.

Ma un comune toscano privo di qualsiasi bellezza artistica è troppo difficile a concepirsi perchè Scansano debba fare eccezione e difatti, malgrado gli *abbellimenti* che gli hanno mutato fisonomia, esso ha conservato due bassorilievi di scuola robbiana, sui quali vorrei oggi richiamare l'attenzione dei lettori di questa rivista.

Uno di essi trovasi nella chiesa di S. Giovanni Battista, eretta in collegiata nel 1698, e fu purtroppo arricchito d'un ampio baldacchino di stucco nel gusto dell'epoca, probabilmente durante i lavori per l'ampliamento della chiesa fatti a spese dello scansanese Niccolò Bianchini provinciale dei Carmelitani scalzi nei primi anni del secolo XVI... quei tabernacoli centinati tanto cari all'arte robb... incorniciato di mazzetti di fiori; rappresenta la Ver... che sostiene il Bambino ritto su un parapetto. Quest... completamente ignudo, colla sinistra stringe al petto un uccellino e leva la destra a benedire.

La forma, l'atto del bambino, le pieghe semplici e nobili del vestito della Vergine, porterebbero ad assegnare quest'opera ad Andrea della Robbia e precisamente a quel periodo anteriore al 1490 a cui si assegnano la Madonna del camposanto d'Arezzo e quella della cappella Medici in S. Croce colle quali questa di Scansano ha molte affinità. Senonchè la minor finezza di lavoro volutamente arcaico, una esagerata robustezza nel bimbo e la minore nobiltà dei visi non ci permettono di attribuire quest'opera al maestro, il quale nell'epoca probabile in cui il tabernacolo fu lavorato aveva cambiato di maniera.

È da ritenersi infatti che i lavori di Scansano siano stati eseguiti durante il soggiorno del maestro nella vicina S. Fiora verso il 1502, ma in quel tempo l'arte di Andrea era diventata assai più complicata di quello che non appaia in questo tabernacolo, il quale è perciò da considerarsi come lavoro d'un suo scolaro non molto provetto che copiasse, con qualche variante, un modello del maestro.

Di gran lunga superiore è l'altro lavoro scansanese che ripete ancor esso uno dei motivi preferiti di Andrea della Robbia. Rappresenta la Vergine in adorazione del figlio ed è incastrato in un muro della strada che conduce alla chiesa.

Il suo pregio maggiore appare evidente anche ad un esame superficiale, tanta è la grazia che spira da tutta la composizione semplice e tranquilla e, benchè deteriorato dalle intemperie a cui è continuamente esposto il povero tabernacolo dimenticato in quella viuzza recondita, non può passare inosservato.

Tabernacolo robbiano - Chiesa collegiata di San Giovanni Battista - Scansano.

La grande soavità delle figure, la posa del Bambino naturalmente vivace, la raccolta devozione degli angioli, l'atteggiamento pieno d'abbandono ad un tempo e di grazia

della Madonna, di cui le pieghe [illegible]stic son condotte a formarle pellegrina sulle spal' [illegible] associare questo di Scansano ai primi lavori del [illegible]estro e più specialmente a quello della Verna in cui tr[illegible]ttò lo stesso soggetto.

Ma a ciò si oppone la considerazione fatta a proposito dell'altro tabernacolo: però, siccome è risaputo che quando Andrea lavorava a Santa Fiora era aiutato da parecchi scolari, tra i quali primeggiava Giovanni, così

Tabernacolo robbiano - Strada che conduce alla chiesa di S. Giovanni B. - Scansano

parmi che alla mano di quest'ultimo possa attribuirsi l'adorazione di Scansano, ritenendola eseguita sotto la diretta sorveglianza del maestro.

Ad ogni modo, qualunque sia l'importanza di questi due lavori, di cui non fa menzione nessuno degli storici dei Della Robbia, essi mi paiono degni d'osservazione non foss'altro per dimostrare la popolarità di un'arte così prettamente toscana qual'è quella delle terrecotte invetriate.

C. A. Nicolosi.

La scoperta di un dipinto di Masaccio.

In un recente mio giro in Inghilterra ebbi la buona ventura di trovare nella raccolta del Rev. A. F. Sutton a Brant Broughton un grande dipinto che, malgrado la sua attribuzione a Gentile da Fabriano, si può ascrivere con sicurezza a Masaccio. Rappresenta la Madonna in trono con due angeli che suon no.

Pel suo carattere questa tavola somiglia all'affresco di Monte Marciano e alla Madonna con S. Anna nella Accademia fiorentina. D'altra parte è più tarda della predella di Berlino: potrebbe invece benissimo aver fatto parte della smarrita pala d'altare di Pisa come tavola centrale. Trovandomi ora privo di libri, non saprei dire se le descrizioni lasciateci di tal lavoro rendono plausibile la mia supposizione. Lo stile non vi si opporrebbe, poichè accade di solito che i pittori appaiono più progrediti nelle piccole che nelle grandi figure.

Prossimamente spero di trattare di questo nuovo Masaccio in modo più esauriente.

B. Berenson.

Il "Vivarini" di Viadana.

Nel fascicolo per Dicembre 1905 di questa rivista il Dottor Cornelio de Fabriczy, nell'illustrare una preziosa « Deposizione » in terracotta della chiesa di Santa Maria in Castello a Viadana, narrava come nello stesso tempio si trovasse un polittico di Bartolomeo Vivarini con firma e data (1449). Avvertiva giustamente l'erudito scrittore la importanza di tale pittura che sarebbe la più antica che del maestro si conosca: difatti le opere da lui eseguite insieme al fratello Antonio non risalgono oltre il 1450 e il S. Giovanni di Capistrano nel Louvre venne dipinto da lui solo nel 1459. Anche il Matteucci nel suo libro « Le chiese del Mantovano » parla di Santa Maria in Castello e del polittico del muranese, ma a differenza del de Fabriczy, il quale ne lamentava il cattivo stato, lo dice « splendidamente conservato ».

Fu dunque con viva impazienza che io aspettava mi si presentasse un'occasione per recarmi a Viadana, pregustando già il piacere di vedere un lavoro a me ignoto della scuola di Murano così interessante nella sua ingenua semplicità. Per sfortuna le comunicazioni con quella località non essendo nè rapide nè comode, vi giunsi un giorno verso il tramonto, quando in Santa Maria cominciava a scendere l'ombra della sera: tuttavia, malgrado ciò e il breve tempo che mi fu dato trattenermi, potei osservare il famoso polittico. Ora debbo confessare che, come accade spesso in simili casi, la mia grande aspettativa subì una delusione, poichè più studiavo il dipinto [illegible] convincevo di non poter dividere l'opinio[illegible] esso dagli scrittori citati quà sopra. [illegible]atti

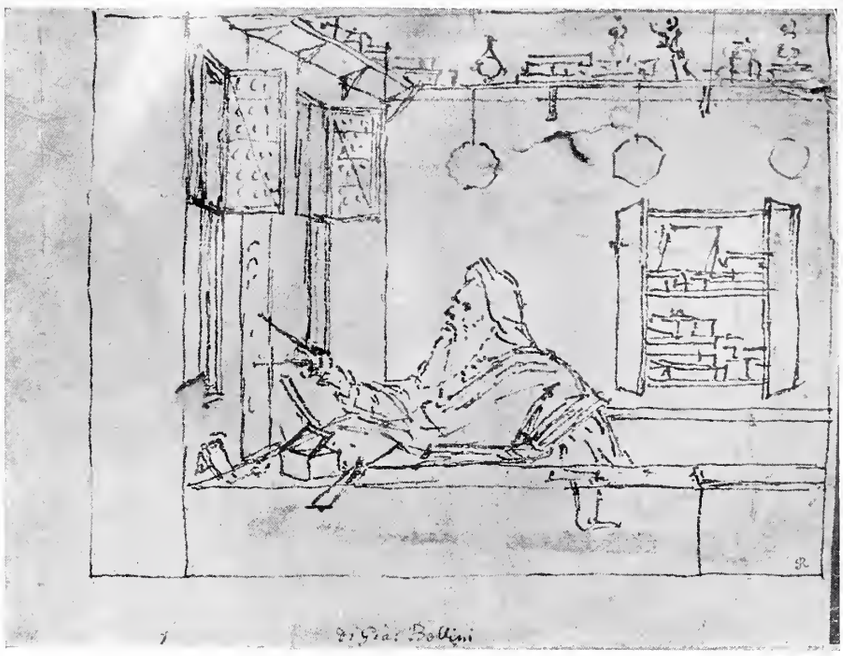
Guardando quella Madonna, quei santi [illegible]alente dure e stecchite, dal disegno tanto difettos[illegible]rusco, quasi caricature, io mi domandavo come avesse[illegible] e torri uscire dalle mani di Bartolomeo solo un anno [illegible] egli collaborasse col fratallo, più di lui ligio alle antiche tradizioni ed arcaico, al polittico di Bologna. N[illegible] [illegible]be il dire che i restauri guastarono [illegible] ras-formarlo poichè anche sotto [illegible] fatture qualcosa dell'originale [illegible] rivela il maestro. Di certo la [illegible] modo di disporre i personaggi ricor[illegible] Murano, e particolarmente Antonio, ma [illegible] per attribuirlo a Bartolomeo, mentre [illegible]pporre trattarsi dell'opera di un artista se[illegible] e conosceva lo stile e la maniera dei veneziani.

Coloro che sostengono l'attribuzione al Vivarini si appoggiano forse più che sulla tecnica e sul confronto (insostenibile a parer mio) coi lavori di questi, sopra la firma che ritengono prova irrfragabile di paternità. Io però mi permetterei di notare a tal proposito che la sola iscrizione chiara è quella che sta scolpita nella cornice inferiore e reca l'anno 1449 con la dedica, null'altro; sotto alla Madonna della misericordia che occupa la tavola centrale invero vedesi in caratteri gotici difficilmente leggibili un *Barthol....* Ma questa scritta, di cui bisognerebbe appurare l'autenticità, non basta per stabilire che trattisi di Bartolomeo Vivarini, quando tutta l'opera sembra protestare contro una simile attribuzione.

Guido Cagnola.

Due disegni del Carpaccio.

Chi ha studiato il Carpaccio sa apprezzare i disegni che il maestro ci lasciò. Essi rispondono a parecchie importanti questioni che lo storico dell'arte si pone e rappresentano quasi un nesso fra i grandi cicli pittorici del Carpaccio: la leggenda di S. Orsola, la storia di S. Gerolamo, la lotta di S. Giorgio col drago, la vita della Vergine. Ora sono schizzi rapidamente tracciati a penna su la carta, per fissare l'idea fuggente, l'ispirazione del momento, ora studi eseguiti con cura, con la luce e le ombre e pei quali l'artista si servì di preferenza di una matita dolce o di un pennello intinto in un colore molto liquido.



S. Gerolamo - *Disegno a penna* - Vittore Carpaccio - *Principi Dolgoroukoff* - *Mosca.*

Alla prima categoria appartengono i due disegni a penna di cui i principi Dolgoroukoff di Mosca, che li posseggono, gentilmente ci permisero la riproduzione. Occupano un foglio di 17 per 12 centimetri, il quale porta sul verso un testo manoscritto in caratteri veneziani del quattrocento, che non si riferisce affatto agli schizzi e parla di un tessuto di Reims e di somme da pagare o esigere. Probabilmente il foglio apparteneva a un libro di conti di un mercante e il nome di « Gian Bellini » è di origine posteriore e non ha alcun valore come documento.

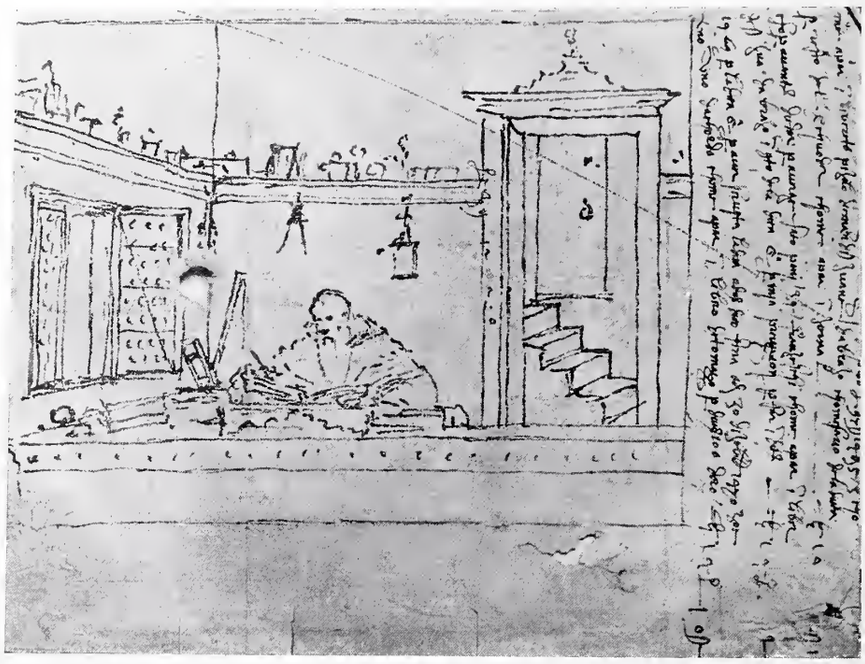
Il critico che volesse stabilire qui un confronto dovrebbe rivolgere la sua attenzione a un piccolo schizzo a penna del Carpaccio nella Galleria degli Uffizi (1) dove vedesi un'Adorazione dei Re Magi con il medesimo tratto corto, spezzato, i medesimi accenni frettolosi ma sicuri nei varii particolari del fondo; dovrebbe esaminare il vecchio Re in ginocchio dinnanzi al Bambino e con l'identico profilo angoloso e la barba tagliata in punta.

Non vi ha dubbio che i nostri disegni rappresentino S. Gerolamo: sono schizzi, forse i primi, pel famoso quadro della Scuola degli Schiavoni in Venezia, di cui la calma idilica e serena fu resa dal Ruskin con eloquente ammirazione.

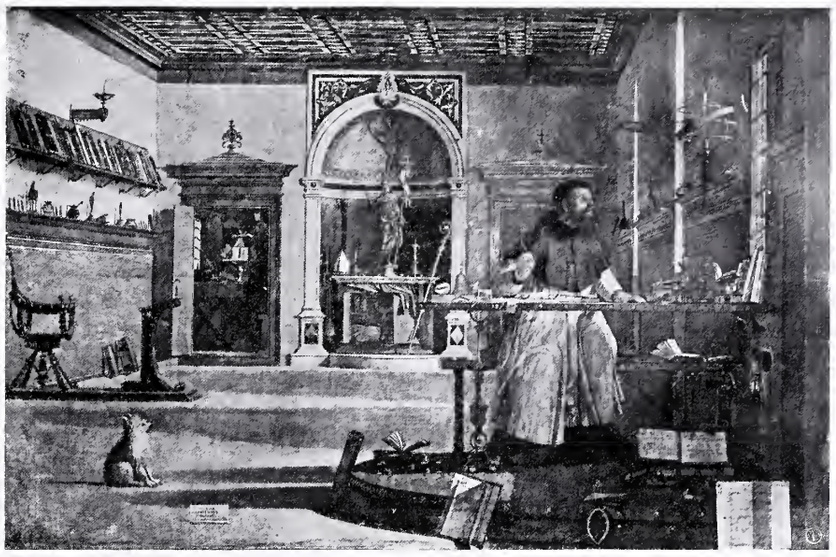
Il disegno sul foglio vuoto (senza manoscritto) fu probabilmente tracciato pel primo: in esso il santo ha l'apparenza di un astrologo o di un alchimista. Egli tiene nella destra un istrumento in forma di compasso e guarda verso la finestra aperta coll'atteggiamento di un uomo che vuol misurare un oggetto distante. Il capo è coperto da un berretto simile a quello che solevano portare gli scienziati nel medio-evo: un'ampia veste scende dalle sue larghe spalle. Non si intende bene la posizione della mano sinistra.

Nel secondo schizzo vediamo il santo pensieroso dinnanzi ad un grande in-folio aperto, non più di profilo, ma volto di tre quarti: la testa calva ha scoperta, l'abito di un monaco. In questi due studii il Padre della chiesa venne rappresentato come un vecchio mentre esso nel dipinto della Scuola degli Schiavoni ha l'aspetto di un uomo sulla cinquantina ancora vegeto e sul quale l'età che si avvicina getta solo le prime ombre. Sembra che il Carpaccio nei suoi primordii rimanesse fedele alle antiche

(1) Riprodotto nell'opera di Ludwig-Molmenti: *Vittore Carpaccio*, p. 270.



S. Gerolamo - *Disegno a penna* - Vittore Carpaccio - *Principi Dolgoroukoff* - *Mosca*



San Gerolamo nel suo studio - Vittore Carpaccio - *San Giorgio degli Schiavoni* - *Venezia* - *Fot. Anderson.*

tradizioni per creare poi più tardi, dal profondo dell'animo suo un novello S. Gerolamo. La cameretta angusta e mal rischiarata, che ricorda in modo strano gli interni del Dürer, si trasformò poi in un bello e ampio vano, in un magnifico oratorio di prelato. Tuttavia ciò che scorgesi nello schizzo a penna si ritrova pure nel quadro: senza dubbio si riconosce la porta colla tipica inquadratura lombardo-veneziana, la cornice che corre lungo il muro (in veneziano: zoaza) e su cui stanno varii oggetti, e così la tavola col bordo ornato di chiodi. Il piccolo armadio aperto rammenta il dipinto della serie di Sant'Orsola, dove l'angelo annunzia alla Principessa dormente la prossima sua morte.

VICTOR GOLOUBEFF.

Il sepolcro del cardinale R. Polo.

UNO dei personaggi per nascita, censo e coltura più ragguardevoli del cinquecento, la cui autorità già di per sè grandissima, poco mancò non toccasse il supremo grado possibile a uomo mortale, fu senza dubbio il cardinale Reginaldo Polo.

È cosa nota infatti che, se, come pare, per modestia, egli non avesse fatto il gran rifiuto, il soglio pontificio, vacante per la morte di Paolo III, invece del cardinal Del Monte, avrebbe accolto il parente del re Edoardo; e forse, per opera sua, un modificato assetto avrebbe oggi la cristianità inglese.

I cultori di storia ecclesiastica si occuparono lungamente di lui; e ne narrarono la vita agitata fra le missioni diplomatiche e la fuga nel duro esilio, la pietà e carità grandissima e l'accusa d'eresiarca, il supplizio estremo dell'onorata madre e del maggior fratello e l'invitto animo suo. Nessuno però informa del monumento sepolcrale che si eresse all'illustre prelato nella chiesa di Cantuaria; e poichè un documento ne dà, invece, minuta descrizione, meriterebbe, ci sembra, anche solo per questo motivo, di essere fatto noto; senonchè tale documento è dell'artista medesimo che costruì il sarcofago, e a doppio titolo, quindi, torna interessante: in sè stesso, come scritto e autografo dell'artista; e per la relazione o descrizione che vi si contiene. Esso fa parte del carteggio ricevuto dal segretario del cardinale; ed è appunto una lettera, nella quale Domenico Lampsonio, l'artista e poeta fiammingo che Giusto Lipsio disse una delle illustrazioni delle Fiandre (cfr. A. SIRET, *Dictionnaire des peintres*, pag. 522), dà notizia a monsignor Stella a Brescia della sepoltura del Polo e delle proprie peripezie non tutte liete. Noi ne pubblichiamo ora qui la prima parte, quella cioè che tratta del monumento (1).

GIUSEPPE BONELLI.

a. 1559, novembre 23 - Bergos.

Omissis. — « Io, secondo il parere di V. S., dopo fatto il deposto del rev.mo nostro padrone bona memoria, accioché la cosa non havesse troppo del basso et mecanico, feci intonacar il muro, al quale sta appoggiato il deposto, et mi misi a dipingervi sopra a colori d'olio una prospettiva sfuggente in dentro di ordine ionico al modo infrascritto, acciò paresse che il deposto vi stesse dentro. La prospettiva contrafeci di marmo bianco, perchè s'accordasse col colore del deposto, mescolativi però alcuni porfidi serpentini con paragoni contrafatti in certi luoghi opportuni. Di fuora le diedi tutti i suoi membri convenienti, secondo il detto ordine ionico, cioè prima duoi pilastri quadri dalle bande con le lor basi sul pavimento et i lor capitegli, et sopra di quelli il loro epistilio overo architrave, frisa o zophoro, dentigli, cornice et fastigio puntuto, cioè di mezza forma di rhombo sicome s'usa, et su quello tre acroterii con tre palle di rame contrafatto con fiamme di fuochi che uscivan fuor di quelle. Dentro a la detta prospettiva, nei muri laterali, et a poco a poco sfuggenti, feci due nicchie, nelle quali io dipinsi duoi angeli in forma di giovanetti con le braccia ignude, l'uno vestito di rosso, l'altro di pavonazzo, de' quali l'uno teneva l'arma del vescovato et l'altro quella del cardinale, et erano di grandezza mezzo del naturale o più siccome erano anco le altre figure. Nel muro interiore della prospettiva feci due finestre ad uso di prigione cancellate di ferri. Il solaro (hoc est *lacunar*) adornai con quadri spartiti et correnti tutti al punto della vista, con una rosa d'oro contrafatta in ciascun quadro; et in mezzo del solaro feci 'l pendente da una corda come di seta rossa trattessuta con fil d'oro una bella et grande lampa di vetro, il lume della quale, spargendosi d'ogni banda scacciava le tenebre contrafatte dentro alla prospettiva; et sotto questa lampa volavano doi spiritelli ignudi tenendo nelle mani il simbolo del cardinale, grande come quello che era in casa dipinto da Marcello; il tutto con honesta perfettione, per non dire più di me stesso, lasciandone il giudizio a chi l'ha visto e se n'intende.

Nella frisa o zophoro di questa prospettiva io scrissi con lettere d'oro contrafatto: *Depositum Reginaldi Poli cardinalis archie-*

(1) Tale lettera si conserva a Calcio, nell'archivio privato Silvestri; e appena occorre dire che è per concessione gentile del cav. Emilio Silvestri che abbiamo il piacere di pubblicarla. — Per notizie sull'amicizia a confidenza grandissima del cardinale con lo Stella, vedasi la nostra memoria *Discretum* in « Classici e neo-latini », II, 57.

piscopi cantuariensis (1): et perchè, come Vostra Signoria si può ben ricordare, a capo del deposto v'era un bucco come un usciolo aperto, lungo fin in terra, io mi servii di quello come si fusse stato fatto a proposito, et datoli in dentro quel color tenebroso come io haveva dato alla prospettiva indentro, vi dipinsi sopra un architravetto, frisetta et cornicetta con un fastigietto circolare et un acroterio et palla di rame. Et acciochè l'opera fusse tutta ben accompagnata, io contrafeci il detto buco tenebroso da piè del deposto, et l'adornai apunto come havea fatto l'altro. Ma perchè la detta prospettiva havesse più rilievo et meglio gratia, io finsi dietro a quella una gran tavola dipinta, più alta di essa, alla qual tavola diedi un cornicione bello et ricco di membri che parea di legno, et vi dipinsi dentro, sopra le dette palle di rame, doi altri spiritelli ignudi che volavano scortandosi dal di sotto in sù, et feci le lor bocche in atto di cantare et ambedui con le mani inalzate mostravano verso questa scrittura di lettere molto grandi, messe nel detto cornicione:

Beati mortui qui in Domino moriuntur.

Sopra questi spiritelli feci un lume come una chiarissima luna piena, che illuminava una oscurissima notte, et certe nuvole molto negre, delle quali io haveva implito la detta tavola, et vennero scorrendo i raggi del detto lume a dar tra le finestre sopradette fin sul deposto. Dentro al detto lume io scrissi le quattro lettere del *tetragrammaton,* talmente che parevano certe macchie che si mostrano nella luna. Questo fu quanto io feci intorno alla sepoltura »; etc.

Una pittura sconosciuta del Signorelli.

Non è cosa solita il segnalare un'opera sconosciuta del grande cortonese; anzi, da diversi anni non fu per nulla accresciuto l'elenco dei suoi lavori. Ora invece possiamo aggiungervene ancora uno, il quale, per quanto ci consta, non venne mai pubblicato quale lavoro suo. Noi da lungo tempo lo conoscevamo ma non potevamo darne conto per mancanza d'una fotografia, che ora ci venne, grazie alla cortesia del Rev. signor Guglielmi [illegible] verità essa è poco nitida ma servirà almeno ad [illegible] questo nostro appunto ed a dare una pallida [illegible] originale.

Come si vede, si tratta d'una tavola rappresentante la Santa Vergine che tiene sul ginocchio il Divin Figliolo, tavola conservata in una specie di tabernacolo coperto, sopra un altare a destra nella chiesa di S. Francesco, nel pittoresco e ridente, ma poco conosciuto borgo di Lucignano in Val di Chiana. La pittura ha molto sofferto dal tempo e dall'incuria, essendo stata, fra altre cose, ridotta a forma ovale, mentre faceva parte, originalmente, senza dubbio alcuno, d'un quadro assai più grande. A parte le molte abrasioni della superficie, i colori sono anneriti ed abbassati di valore, le velature scomparvero, e gran parte de' panneggi subirono ritocchi, ora antichi anche essi. Malgrado la triste rovina compiuta, però, riesce pur sempre evidente l'originale bellezza del dipinto, il quale non lascia dubitare l' intenditore dell'arte signorellesca ch'esso provenga dalla mano di Luca. Basta per questo richiamare l'attenzione sulla fine modellatura del collo, della bella testa, e della non men bella mano della Vergine, sul nobile sentimento del suo viso e sul suo atteggiamento così grazioso e dignitoso: sulle forme plastiche e così facilmente indicate del vispo Bambino: sulla piegatura particolare de' panni: sul disegno forte e sicuro. Tutto ciò è specialmente caratteristico del maestro e in particolar modo del primo periodo del suo sviluppo artistico, quando la dolcezza del sentimento non avea ancora ceduto intieramente agli elementi più virili e forti della sua maniera più tarda. Caratteristico anche di questa epoca è il punto e l'orlo del manto della Vergine, ornati con puntini rilevati d'oro.

Vergine e Putto - Luca Signorelli - *San Francesco - Lucignano.*

Nel suo insieme, nonostante lo stato deplorevole al quale fu ridotta, quest'opera rimane sempre un prezioso cimelio dell'arte del grande artista umbro-toscano, e merita quindi di non restare nascosta come ora ma di venir posta con degna incorniciatura sopra l'altare suo; così potrà essere veduta ed ammirata senza impedimento di sorta da tutti i veri amatori d'arte, alla notizia di molti de' quali, passanti per Lucignano, finora sfuggì.

F. Mason Perkins.

(1) Cfr F. Godwinus, *De praesulibus Angliae commentarius* (Londini 1616) pag. 217; « Cadaver defuncti capsae plumbeae inclusum et Cantuariam delatum, in capella s. Thomae tumulo conditum est, hoc tantum elogio brevi, epitaphii vice adscripto, DEPOSITUM CARDINALIS POLI ». — Sidney Lee, *Dictionary of national biography* (London, 1896), XLVI, 45: « The cardinal's body.... was carried with great pomp to Canterbury. There it was buried on the 15 th, and it still rests in st. Thomas's chapel. The place was only marked by the inscription, which has now disappeared: DEPOSITUM CARDINALIS POLI ».

Nentes. — Scoperte.

Nello scavare il suolo vicino all'ospedale, vennero alla luce tre piccole statue di bronzo rappresentanti il Re Luigi XV, la Brettagna e Igea. Esse ornavano già il ponte costrutto a Rennes nel 1754 dagli Stati di Brettagna per commemorare la guarigione di Luigi XV.

Le pitture del Grechetto (Benedetto Castiglioni)

nel palazzo Andreani-Sormani-Verri di Milano.

GIÀ si è escritto nel *Politecnico* d'aprile 1907 intorno ai dipinti decorativi che decoravano prima del 1878 un vasto salone del palazzo dei Lonati dapprima e poscia dei Verri, col soggetto di Orfeo ignudo che col suono del suo magico violino attira a sè ed ammalia gli animali tutti da lui ritratti dal vero in pose diverse con grandissima perizia ed immaginosa fantasia.

Tale decorazione di singolare effetto veniva ideata ed eseguita verso la metà del XVII secolo dal pittore genovese, al servizio della Corte dei Gonzaga di Mantova, Benedetto Castiglioni detto il Grechetto (1616-1670) presumibilmente d'ordine del marchese Don Carlo Lonati di Milano, in grande relazione d'affari ed intimità colla principesca famiglia precitata.

In un inventario del 1783 e così di due anni dopo dal giorno in cui i Verri subentrarono ai Lonati nella proprietà della casa di Via Monte Napoleone di faccia all'antico palazzo dei Marliani, così vien ricordato il vasto ambiente ove si trovavano le pitture del Grechetto:

Dipinto di B. Castiglioni (detto il Grechetto) - Palazzo Andreani-Sormani-Verri - Milano.

« Salone con soffitto a varii somerii, con rose dorate, tutto dipinto: lavori di ottimo pennello con frammenti antichi». Vi è ricordato che la Galleria era della lunghezza di braccia 26.3 per una larghezza di braccia 14.3, locchè risponde oggidi calcolandosi il braccio milanese a M. 059.49, di M. 15.60 per M. 8.55.

I frammenti cui si accenna consistevno in sei statue di legno rappresentanti mori, colorite in bronzo ed oro, e nel salone doveva far mostra di sè anche un pomposo ed antico mappamondo, rimesso in esso anche dopo il 1571, quando la casa dai Lonati passò ai Verri. Era un palazzo esternamente di comune aspetto ma di grandi proporzioni, e in esso l'interesse artistico si accentrava esclusivamente sul salone o Galleria colle pitture ad olio d'ogni intorno del Castiglioni.

Tutto sotto a quei dipinti girava un basamento a fresco, di stile barocco, assai caratteristico e la Galleria, com'era chiamato quell'artistico ambiente che acquistava maggior fascino dallo stato di squallore in cui giaceva, e dalla scialba luce che vi pioveva da un doppio ordine di finestre tenute per lo più socchiuse, attraeva per sè l'ammirazione degli amatori di cose antiche, anche indipendentemente dal valore che avevano le pitture del Grechetto.

Di questo insigne artista possiede la Pinacoteca milanese il dipinto, pervenutole dal vicerè Beauharnais nel 1812, col soggetto raffiguratovi degli Ebrei in viaggio per la terra promessa nella sala XXIX, nè è qui il caso di estendersi intorno ad esso, ma sarebbe stato a rimpiangersi che colla vendita fatta dall'ultima dei Verri nel 1878 di quel vetusto palazzo già de' Lonati in Via Monte Napoleone, e colla successiva totale rifabbrica dell'area su cui sorgeva, fosse andata del tutto sacrificata l'opera pittorica dell'insigne artistà mantovano.

Ciò fortunatamente non avvenne inquantochè, tolte accuratamente le dipinte del salone dei Lonati, furono esse fatte ricomporre ultimamente, non senza difficoltà, a mezzo dell'architetto March. Mainoni e dai restauratori fratelli Porta, dai sig. Conti Andreani-Sormani-Verri, in un grandioso salone a primo piano, di una lunghezza di M. 12 per una larghezza di M. 9 ed un'altezza di M. 6, del loro palazzo di Corso Vittoria N. 2.

Nulla di più scenico di quello spazioso locale decorato d'ogni intorno dai più noti ed anche più bizzarri rappresentanti della fauna terrestre e marina. Vi figurano anche animali di grandi proporzioni quali il bue dalle ampie corna che ha vicino a sè l'umile asinello, e s'avvia verso Orfeo non men di quel che fanno le bestie feroci del deserto, il leone dal fulvo pelame e il macchiettato giaguarro.

Ma, senza qui ripetere la descrizione particolareggiata del dipinto, che già venne data nel *Politecnico*, ci è grato riprodurre col cortese assenso di quel periodico, la fotografia ultimamente ottenutasi della parte del dipinto che comprende il protagonista Orfeo.

Di quell'ampio salone, la zincotipia qui appresso non

rappresenta che una metà circa della parete di levante.

Vedesi sulla destra Orfeo semi ignudo intento a suonare il violino e gli stanno vicino da un lato un orsacchiotto che si leva poggiandosi sulle zampe posteriori quasi per meglio ascoltarne i suoni, e dall'alto in basso un gorilla intento a leggere un libro, presso ad un cane accovacciato che pare lambisca i piedi del dio, in segno di umile devozione.

Un serpente boa si avviticchia su un vicin tronco d'albero, sui cui rami della sommità vedesi il domestico tacchino dei nostri pollai, quasi a contrapposto del superbo pavone in basso dalla coda pomposamente spiegata, non molto discosto da un condor dal collo ignudo con un giro di penne che gli forma una specie di collare.

Sul ramo d'altro albero, sta assiso gravemente un cacatoa dalle bianche penne mentre il gallo ed un lynotto in basso si avanzano verso una gentile cervetta dal pelame macchiettato e dalle alte corna ritratti con grande evidenza, e avente dietro a sè un cavallo baio.

Nello sfondo del paesaggio passano in lontananza una renna ed un leopardo e rasente il suolo brilla sul color cupo del dipinto l'ombrella a bei fiori bianchi dell'*Ornithogalum* detto per l'appunto *umbellatum*.

Le tele sono alquanto annerite per l'effetto del tempo ed offrono qualche contrasto colle tinte chiare del soffitto e dei vicini ambienti, quantunque il grande scalone che da accesso a quel locale sia pur esso adorno di vecchi dipinti.

La disposizione poi dei varii soggetti del dipinto subì qualche variante nell'adattamento delle tele nel nuovo ed ampio salone del palazzo Andreani-Sormani.

Di quel che fosse però l'originaria Galleria nella casa patrizia dei Verri e dei Lonati, abbiamo fortunatamente riproduzioni pittoriche diverse tolte dal vero, fra le quali la migliore può tenersi quella del cremonese Colombi Borde nella 1ª Galleria dell'Arte moderna nel castello di Porta Giovia. È un dipinto imaginoso, con macchiette di soldati di ventura dalle lunghe alabarde cinquecentesche e così anteriori a dir vero ai tempi in cui viveva il Castiglioni, ma l'opera d'arte è pregevole e se ne trasse altresì una copia ad acquaforte.

Nel castello stesso vedesi non molto distante da quella tela, nel loggiato della sala della Balla, altro quadro coll'egual soggetto, e buon esso pure, di un pittore Giulio Bianchi (1851-1885). Non è animato da figure e solo vi si nota presso una finestra un grande mappamondo polveroso.

È in ogni modo una ricostituzione di grande interesse quella cui si fece luogo nel palazzo Andreani-Sormani-Verri, della originaria sala fatta apprestare dai Lonati nella loro casa di via Monte Napoleone, ed è meritevole venga meglio conosciuta da artisti ed amatori perchè costituisce un pregevole documento dell'arte del XVII secolo, non senza osservare che, come puossi rilevare dalla ben disegnata effigie d'Orfeo, seppe il Grechetto dare al dipinto une correttezza di disegno ed un'armonica intonazione generale quali non avrebbero saputo esprimere meglio anche i grandi artisti del XVI secolo.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

Bibliografia

= *Bollettino d'Arte, Fasc. VI.* — **Ettore Gabrici**. La quadriga di Ercolano. — È uno studio interessante di ricostruzione della famosa quadriga Ercolanese di cui l'A. crede aver ritrovato molti frammenti. — **A. Bredius**. — Il capolavoro di Simone Marmion. — Sarebbe questo l'ancona recante San Vincenzo Ferreri che trovasi nella chiesa di S. Pietro Martire a Napoli e che l'A. ritiene essere dello stesso pittore di due quadri, appunto attribuiti al Marmion, entrati di recente nel Museo Federico di Berlino. — **Ettore Ricci.** — Il portacroce della B. Colomba all'Esposizione di Perugia — Il Cristo che porta la croce esposto ora a Perugia e che ornava già la cella della beata in quella città è dovuto a un pittore umbro, probabilmente a Fiorenzo di Lorenzo. — **Alfonso Bartoli.** — Frammento inedito dei musaici vaticani di Giovanni VII — Il musaico che si trova a Orte nella Cattedrale e prima era in un convento di Benedettine rappresenta la Vergine: una iscrizione del 1609 lo dice proveniente del distrutto monumento di Giovanni VII nell'antica basilica Vaticana. — *Bollettino d'Arte* Fasc. VII. — **G. Gerosa.** — Un prezioso affresco di G. F. Caroto — E una Annunciazione a fresco dipinta nel 1508 dal Caroto pei Gesuiti in un loro oratorio di Verona ora appartenente a quel Comune che sta restaurando il dipinto. — **G. Fogolari.** — Opere di S. Ricci e G. B. Pittoni ricuperate dalle Gallerie di Venezia — Del Ricci « Mosè che fa scaturire l'acqua », del Pittoni « La moltiplicazione dei pani e dei pesci » sono due grandi tele che si credevano perdute e che il Fogolari ritrovò a Treviso e riportò a Venezia dove verranno fra breve esposte e certo ammirate. — **G. Frizzoni.** — Le novità della pinacoteca Ambrosiana — Salvo alcuni disegni del Barocci già nella raccolta Morelli, le opere nuove di cui qui si parla sono una testa decollata di S. G. Battista, di A. Solario detto lo Zingaro, e la statuetta romana « Il Lare di Tormini » donati all'Ambrosiana dal munifico Senatore Beltrami. — **G. Moretti**. — Nuovi acquisti del Museo Nazionale Romano — Nella R. tenuta di Castelporziano fu dissepolto un frammento di statua arcaica che il Re donò al Museo, cui pervenne pure un antico amuleto di corallo. — **C. Gamba.** — Quadri nuovamente esposti agli Uffizi — Tre sono le pitture qui descritte: una Carità » del Salviati, una bella Madonna del Pontormo e un Tobiolo coll'Arcangelo del Bacchiacca.

Nel fascicolo di Agosto del *Burlington Magazine* **Lionel-Cust** illustra il magnifico ritratto del Marchese G. B. Cattaneo di Van Dyck, acquistato recentemente dalla Galleria Nazionale di Londra. Ogni italiano che vede quest'opera, così affine all'arte del grande Velasquez, rimpiangerà che la patria sua abbia perduto gl'inestimabili gioielli che i Cattaneo malamente conservavano a Genova e che il Governo lasciò fatalmente sfuggire. — Nello stesso fascicolo **W. Rankin** tratta di due dipinti di cassone evidentemente toscani, l'uno dei quali ha riminiscenze dell'Uccello e l'altro di Masaccio. Entrambi fanno parte della raccolta Yarves nella Università Americana di Yale già illustrata nella *Rassegna d'Arte*.

V. F. Allmayer — *Un dipinto attribuito ad A. Van Dyck nel Museo Nazionale di Palermo.* — S. Maraffa Abate, Palermo. Il quadro, che sinora sfuggì alla grande maggioranza dei visitatori della raccolta palermitana, perchè quasi nascosto sotto un denso strato di muffa, da cui venne ultimamente ripulito, rappresenta Santa Rosalia in ginocchio collo sguardo rivolto al cielo donde due angioletti le recano un serto di fiori, ed è dall'Autore posto a confronto con altre opere del Van Dyck che trovansi a Palermo per dimostrarne la autenticità. A giudicare dalla riproduzione che orna l'opuscolo, l'opinione dell'Allmayer apparirebbe fondata: gli angioletti però devono aver subito ristauri che li hanno deturpati. *g. c.*

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE - MONETTI ANDREA, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Firenze. — Un arazzo guastato da un temporale.

Un violentissimo temporale si è rovesciato sulla città producendo qualche danno a Palazzo Vecchio.

Nel salone del duecento, dove si aduna il Consiglio comunale, vi sono arazzi bellissimi eseguiti dal francese Roste su disegno del Bronzino, rappresentanti la « Storia di Giacobbe ». uno degli arazzi che rappresenta la morte di Giacobbe copriva una delle finestre bifore della sala. Il vento furioso ha spalancate con gran violenza le imposte, che, facendo impeto sull'arazzo, ne strapparono la parte inferiore. Fortunatamente questa parte non contiene figure.

L'arazzo è alto m. 5,70 e largo 4,50.

Pistoia. — Restauri alle chiesa di S. Giovanni.

Mercè l'elargizione della cassa di risparmio, è già ultimata la riapertura di uno dei finestroni della facciata della chiesa di S. Giovanni Fuorcivitatis, una delle più belle chiese d'Italia.

Anche le storiche e antichissime castella di Serravalle vengono restaurate sotto la direzione dell'ing. Cerpi di Firenze, evitando così il completo sfasciamento delle torri di Castruccio.

Montecatini. — Le « robbiane ».

Le tre « robbiane » che in una lettera pubblicata dal *Corriere di Genova* erano state denunziate come trafugate e vendute all'estero, non si sono mosse da Montecatini. Esse si trovano depositate in questo municipio. Il sindaco ne ha data notizia alla Direzione di Antichità e Belle Arti. Resta ora ad affrettarne il collocamento in luogo decoroso, come è desiderio generale.

Trieste. — Due « Tiziani ».

Giunge da Trau, in Dalmazia, la notizia della importantissima scoperta di due quadri di Tiziano. Il pittore Paradiso, eseguendo alcuni restauri in quella chiesa, che è una delle più belle della Dalmazia, avrebbe notato due tele di fattura perfetta, una rappresentante una Maddalena, l'altra una « Deposizione di Cristo ».

Da un attento esame il Paradiso è riuscito ad accertare che si tratta di due originali di Tiziano (?). Come e quando i quadri siano stati portati a Trau si ignora sino ad oggi. Ma a chi ricordi i rapporti commerciali vivissimi esistenti fra Venezia e Trau, che nei secoli scorsi era fiorentissimo porto, la notizia risulterà verosimile.

I quadri sono stati stimati 150 mila corone.

Londra. — Una villa romana.

Il noto archeologo Moray Williams ha pubblicato il risultato delle recenti ricerche da lui fatte presso Petersfield, ove, tempo addietro, vennero scoperti i residui di una grande villa romana.

I lavori hanno rimesso alla luce un'ala che pare circondi una grande anticorte, contenente dieci camere e un grande corridoio pavimentato a mosaico. La maggior parte di questo pavimento è andata perduta; le camere contigue al pavimento sono grandi, le altre cui si accede attraversando le prime, sono piccole; sei hanno il pavimento disegnato a scacchi.

Un muro che fiancheggia l'anticorte e nel quale si apre la soglia di una piccola porta, è stato rintracciato per 85 piedi; esso finisce in un quadro che fa credere che sia ivi stato il principale portone d'entrata.

Altri scavi saranno fatti in questa direzione per scoprire l'ala meridionale della villa; e si spera che questa sarà anche più interessante dell'altra.

Le fondamenta ed i pavimenti sono molto vicini alla superficie del suolo; ed è veramente notevole che si siano conservate queste rovine malgrado i continui lavori fatti in quella località. I muri sono benissimo costrutti, di pietra arenaria verde che abbonda in quella località e spesso rafforzati da una fila di mattoni.

Anche diverse monete vennero rinvenute e tutte del periodo della decadenza dell'Impero; esse provano che la casa è stata occupata fra il 300 e il 350 dell'era volgare.

Altri numerosi oggetti furono ritrovati, per la maggior parte di metallo e di terra cotta. Con frammenti di ceramiche è stato possibile restaurare un vaso assai bello dell'altezza di un piede. Indubbiamente la villa costituiva la residenza di una persona altolocata.

Gli scavi sono ora sospesi per mancanza di fondi, ma si spera di poterli riprendere nella prossima stagione autunnale.

Tunisia. — Scoperte.

La *Chronique des Arts* annuncia che, alcuni pescatori di spugne, essendo scesi sul fondo del mare nei pressi di Sfax, vi avrebbero scoperte importanti rovine, statue di marmo e di bronzo. Queste verranno tratte alla riva di Sfax e si faranno ricerche per appurare se le rovine intravvedute appartengano al tempio di una città già sulle rive del mare, invasa poi dalle acque e dalle sabbie.

Berlino. — Dono.

Il Direttore dei Musei di Berlino, D.r Wilhelm Bode, ha regalato al K. Friedrich-Museum un quadro di Adriano Brouwer.

Nüremberg. — Affreschi.

Nella cappella di S. Maurizio, nella chiesa di S. Sebastiano, furono tolti all'intonaco che li ricopriva antichi affreschi della fine del sec. XIV, di cui quello meglio conservato rappresenta il martirio di S. Orsola.

Zurigo. — Antichi dipinti.

Nella chiesa di Brutten, presso Zurigo, si scopersero di recente sulle pareti pitture in ottimo stato che rappresentano scene della vita di Cristo e risalgono a 4 o 5 secoli fa.

Parigi. — Louvre.

Sembra che l'atto vandalico del pazzo, il quale inferse sette coltellate al bel quadro del Poussin « Il diluvio », non distrusse l'opera preziosa che con un paziente e sapiente ristauro potrà essere riparata.

Gand. — Congresso.

Dal 2 al 7 agosto si tenne a Gand un Congresso di storia e di archeologia in cui fu emesso il voto che non si mandassero alle esposizioni d'arte retrospettiva gli oggetti appartenenti agli Istituti pubblici.

Noi, che segnalammo sempre i pericoli di tali emigrazioni temporanee, non possiamo che applaudire ad un simile voto: osserveremo solo che, se questo provvedimento fosse stato adottato, nel Belgio non avrebbero goduto della bella mostra di Bruges.

America. — Notizie sui Musei.

Il Museo di belle arti di Boston ha pubblicato la sua relazione per l'anno 1906 la quale dimostra come esso sia in continuo aumento, le sottoscrizioni nel 1906 essendo salite a circa 90000 franchi mentre sommavano a poco più di 70000 nel 1905: crebbero di numero i visitatori e crebbero pure i doni e i legati. — Così il bollettino del Museo Metropolitano di Nuova York ci comunica che nell'anno testè trascorso 761.476 persone visitarono le raccolte, quelle raccolte per le quali la città si accinge a costruire nuovi edifici, stanziando nel bilancio comunale a tal uopo la cospicua somma di 750,000 dollari pari a 3,500,000 fr. all'anno e per dieci anni. Queste cifre bastano per far capire con quanto amore, con quanta sollecitudine si vigili in America sui Musei che, sorti solo di recente, crescono colla rapidità che sembra una delle caratteristiche di una razza il cui spirito intraprendente appare temerario a noialtri abitanti della vecchia Europa. Oggi le persone colte del nuovo mondo non si preoccupano più dello sviluppo materiale della loro società, e temono anzi che la mania dei lauti guadagni, la costante preoccupazione della ricchezza e della potenza che essa procura non finiscano coll'abbassarne il livello morale. Come dice un educatore americano: « Al nostro popolo non fa difetto nè il colpo d'occhio pronto nè la mano sicura; una generazione che sappia e senta il significato della bellezza, ecco l'urgente bisogno della nostra comunità ». E a formare questa nuova generazioue serviranno le raccolte che si stanno accumulando nei grandi centri della grande America.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO O REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

IMITAZIONE GOBELINS

Stampe a Colori ad Olio Inalterabili

su Tele Panama - Tessuto Arazzo

Mater Purissima, di D. Morelli	- 60×100	tela panama	L. 10,—
id.	- 60×100	tess. arazzo	» 20,—
id.	- 56×70	tela panama	» 6,—
Autoritratto Lebrun	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna col Bambino del Murillo	- 70×100	id.	» 10,—
Madonna degli Olivi - Barabino	- 40×70	id.	» 5,—
Madonna del Rosario - Barabino	- 50×70	id.	» 5,—
Giovinetta sorridente del Vinci	- 50×70	id.	» 4,—
Giovane donna del Giuliano	- 50×70	id.	» 4,—
Ritratto di Carlo Marx	- 50×70	id.	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Il Bacio - Hajez	- 50×70	tela panama	» 6,—
Addolorata - Dolci	- 50×70	tela panama	L. 6,—
Madonna della Guardia	- 50×70	id.	» 5,—
Madonna della Guardia	- 50×70	tess. arazzo	» 10,—
Madonna della Seggiola - Raffaello	- 50×50	tela panama	» 6,—
id.	- 50×50	tess. arazzo	» 12,—
Ritratto di S. S. Pio X - Campi	- 50×70	tela panama	» 6,—
id.	- 50×70	tess. arazzo	» 12,—
Mater Amabilis - Fontana	- 70×100	tela panama	» 10,—
id.	- 70×100	tess. arazzo	» 20,—
Madonna degli Aranci - Barabino	- 35×70	tela panama	» 5,—
La Preghiera - Piccio	- 60×70	id.	» 6,—
Sposalizio di Maria Vergine - Raffaello	- 70×100	id.	» 15,—
Sacro Cuore di Gesù - Morgari	- 70×98	id.	» 12,—
Che c'è! (pendants) Bruzzi	- 70×45	id.	» 6,—
Erba ghiotta (pendants) idem	- 70×45	id.	» 6,—

Dirigere commissioni e vaglia alla Società "TECNOGRAFICA" - Milano, Via Castelfidardo, 7-9.

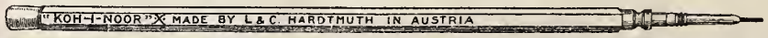
I migliori LAPIS del mondo sono i

"Koh-i-noor" di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo ♣ I più cari ♣ I più economici

Presso le Principali Cartolerie del Regno Guardare ad esigere la marca ***KOH-I-NOOR di L. & C. HARDTMUTH*** *Presso le Principali Cartolerie del Regno*



AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE" viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 10

Milano: Ottobre 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA

GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: Gli affreschi della cappella Grifi in San Pietro in Gessate *(con quattordici incisioni)*. — GUSTAVO FRIZZONI: Giorgione, Tiziano e Van Dyck a proposito di un libro di disegni *(con tre incisioni)*. — B. BERENSON: Scoperte e primizie artistiche. — UGO NEBBIA: Il Palazzo de' Clerici a Milano *(con quattro incisioni)*. — ENRICO MAUCERI: Nuova Madonna Lauranesca in Siracusa *(con una incisione)*. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5

Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Una chiesa trasformata in osteria.

Sant'Urbano alla Casserella è una chiesetta di campagna, situata a tre chilometri fuori di Roma, fra la via Appia Pignatelli e la via Appia Nuova, su una collinetta dinnanzi al piccolo Bosco Sacro, così caro ai pittori paesisti romani, a breve distanza dalla tomba di Cecilia Metella e dalla fonte della ninfa Egeria. Fu anticamente un tempio romano dedicato al dio Rediculus, poi, lasciandone quasi intatta la costruzione esterna, fu trasformato in chiesa cristiana. Ed è tuttora assegnato al culto, tanto che vi è ancora l'altare, e il giorno di Sant'Urbano vi si dice messa. Nell'interno di essa, al di sopra della cornice, corre un giro di affreschi discretamente conservati di un frate Bonizzo del 1011. Artisticamente non hanno uno straordinario valore, ma certo lo hanno come documento di storia dell'arte. Un'altra pittura del VII o VIII secolo è nella piccola cripta che scende sotto l'altare.

Fino a poco tempo fa la chiesetta non era che la mèta di pochi, ma il tram dei Castelli ha portato da qualche tempo verso Sant'Urbano una maggiore affluenza di visitatori, specialmente domenicali. Questo ha suggerito forse al custode la idea di allargare il suo esercizio, cosicchè la chiesa è stata trasformata in una vera e propria osteria. Questo poteva forse costituire un'attrattiva di curiosità per qualche turista forestiero — non è una cosa che capita tutti i giorni, nè in ogni paese, un pranzo campestre in una chiesa. — Ma, a parte altre considerazioni che riguardano soltanto l'autorità ecclesiastica, rimaneva sempre da domandarsi se un giorno o l'altro non si sarebbe avuta la sorpresa di vedere dei prosciutti appesi al cielo della chiesa, sopra gli affreschi del povero fra Bonizzo, e se il Cristo, il S. Giovanni e il Sant'Urbano nell'archetto della cripta fossero abbastanza difesi dalla gaiezza delle scampagnate.

Questo anzi è quello che si è domandato chi fu in una di queste domeniche a Sant'Urbano; e lo ha domandato alla Direzione generale delle Belle Arti, che si è affrettata a telegrafare al prefetto di Roma e all'ufficio tecnico dei monumenti, perchè lo sconcio sia levato.

Roma. — Un trittico di Matteo da Gualdo.

In seguito alle voci corse sulla vendita di un trittico di Matteo da Gualdo, appartenente alla chiesa parrocchiale di Nasciano, il Ministero della Pubblica Istruzione, fin dal 6 giugno scorso, fece diffidare, per mezzo del Prefetto di Perugia, il parroco di Nasciano, perchè interrompesse ogni trattativa di vendita del quadro, e nello stesso modo faceva avvertire il sub-economo dei benefici vacanti di Foligno che il dipinto è inalienabile per legge. Essendo nuovamente apparsa la stessa notizia, il Ministero della P. I. ha rinnovato le medesime ingiunzioni al parroco di Nasciano, informando il sub-economo di Foligno dell'assoluto divieto posto alla vendita del pregevole dipinto.

Roma. — Scavi archeologici.

Giacomo Boni, in attesa che le lungaggini burocratiche gli concedano la facoltà di procedere alla esumazione della Basilica Emilia, sta facendo l'esame della Velia. E' questa, come tutti sanno, l'altura che separava la depressione del Foro da quella del Colosseo. Su di essa trovasi ora la chiesa e il convento di Santa Francesca Romana. Quest'ultimo si sta trasformando in una specie di utilissimo laboratorio per gli studi del Mondo Romano. Migliaia e migliaia di fotografie, di piante e di grafici di monumenti eretti dall'amministrazione romana in tutto il territorio dell'Impero, dall'Oceano Atlantico all'Eufrate, dal Danubio alle rive del Nilo, si stanno raccogliendo e tra breve saranno esposte insieme alle grandi carte geografiche del Mondo Antico disegnate dal Kiepert e confortate dal sussidio di carte geologiche, di prospetti stratigrafici, di modelli delle costruzioni romane, e di una scelta e copiosa biblioteca di opere archeologiche, italiane, tedesche, inglesi e francesi.

Ma torniamo alla Velia. Esaminando lo strato sotto le gradinate che davano l'accesso a quella specie di Foro Adrianeo, che fu il gemino tempio di Venere a Roma, il Boni ha trovato la continuazione della Sacra Via con l'antico selciato e alcuni frammenti del vicino arco di Tito.

Questa esplorazione dimostsa che la *Summa via sacra* era più alta del piano sul quale sorge l'arco di Tito.

Appena sarà liberata della terra la Basilica Emilia il Boni avrà campo di liberare l'area del Foro dei marmi ivi deposti provvisoriamente ed aprirà un nuovo, comodo, e decoroso accesso al Foro dalla parte di via Cavour.

Inoltre il Boni si prepara alla esplorazione e all'isolamento della Curia, la quale sarà compresa nei futuri lavori per il prolungamento di via Cavour fino a piazza Venezia.

Scoperte a Santa Susanna e a Montecitorio.

Dante Vaglieri, come ispettore degli scavi in Roma e nel Lazio, raccoglie ampia messe archeologica.

Continuano a Santa Susanna, nell'area dell'erigendo palazzo del Ministero di agricoltura, industria e commercio, le interessanti scoperte che riguardano la Roma primitiva.

È stato annunciato la scoperta di una cinta a massi di nenfro, posta più internamente della cinta serviane. E' stato annunciato anche il ritrovamento di alcuni vasi di tipo Villanova tra una cinta e l'altra.

Per essere più chiari diremo che dietro le mura cosiddette Serviane, andando da via delle Finanze a via XX Settembre, si trova un muro più sottile a piccoli massi. Tra questi due muri si sono trovati finora undici vasi funebri, che rivelano l'esistenza di una necropoli di una delle alture del Quirinale.

Non si sono trovate finora le tombe: la qualcosa fa supporre che il terreno sia stato abbassato e appianato quando fu fatta la seconda cinta.

L'identico fatto, cioè doppia cinta e necropoli, si trova al Palatino, dove si riscontrò lo stesso abbassamento del terreno. Al Palatino però rimase la parte inferiore delle tombe anteriori all'abbassamento, laddove al Quirinale — almeno sinora — le tombe furono distrutte nei lavori delle successive fortificazioni.

E' la cinta interna anteriore all'esterna? o la prima serviva da sostegno a un terrapieno? Un'ipotesi si affaccia: che le mura, che si sogliono chiamare serviane, siano state erette posteriormente ad altre più modeste elevate per sostegno del *murus terrens*. Speriamo che più complete osservazioni sul Palatino e sul Quirinale possano risolvere l'importante problema delle antiche fortificazioni di Roma.

Accanto ad alcune ossa umane si rinvennero due frammenti di bronzo di un *balteo* che si ricollega al tipo falisco.

Il *balteo* è una specie di cinturone al quale si appendeva la spada. Spesso fu usato anche come ornamento.

A Montecitorio, negli scavi sotto l'antica stamperia della Camera in via della Missione, è apparso un recinto chiuso da cancellata sostenuta da cippi di travertino. In mezzo v'è l'accenno a un piano più alto di travertino anch'esso. Lo sterro continua e i pezzi furono lasciati al loro posto.

Roma. — Nuove scoperte al Palatino.

Negli ultimi scavi al Palatino dentro e presso la grande cisterna venuta recentemente in luce si sono scoperti parecchi frammenti di rivestimenti di travi e di antefisse appartenenti ad un tempio, che, come altra volta dicemmo, dovrebbe essere quello della Vittoria, già del VI secolo e ricostruito, secondo quegli avanzi, nel quarto e nel terzo.

Ora sono tornati in luce due notevolissimi frammenti in terracotta. L'uno è forse parte di una coda; l'altro è parte della gamba di un cavallo, di grandezza di poco inferiore al vero. Sono del sesto secolo a. C., perchè ad epoca più recente non sapremmo attribuire il modo con cui sono indicati i muscoli, vale a dire a semplici linee nere come nei vasi greci.

Dobbiamo quindi immaginare nel sesto secolo a. C. sull'alto del colle, volto verso il Circo Massimo, un tempio notevole, riccamente adorno di decorazione scultoria nel frontone.

Un altro frammento simile venuto ora in luce conferma quanto il Vaglieri ed il Cozza avevano già fatto rilevare nei loro rapporti mensili per le *Notizie degli Scavi*, che il tempio nelle varie sue ricostruzioni aveva conservato i medesimi caratteri architettonici e le medesime dimensioni.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Ottobre 1907. N. 10.

Gli affreschi della cappella Grifi in San Pietro in Gessate

Uno dei quesiti più attraenti nella critica d'arte lombarda pel periodo interessantissimo — tutto tentativi e ricerche felici — che precede l'avvento di Leonardo da Vinci è indubbiamente quello della determinazione stilistica di Bernardo Zenale, conterraneo e socio di lavoro del trevigliese Bernardino Butinone. Se l'attività di quest'ultimo è oggi sufficentemente chiarita in grazia delle diverse sue opere firmate, che hanno permesso di rintracciarne altre che con le prime presentano notevoli affinità stilistiche, quella dello Zenale invece — del quale non conosciamo opere sicure da lui segnate (poichè le firme del quadro della collezione Borromeo e di quello della Galleria Carrara, sezione Lochis, a Bergamo, sono apocrife) non può essere tentata che in via d'eliminazione, ritenendo sue quelle parti di opere eseguite in comune col Butinone che di questi non presentano i caratteri peculiari. Ed è naturale che — nonostante gli sforzi del Cook, del Seidlitz, del Selvingn Brinton, più recentemente del Suida (1) e di chi scrive — la figura artistica dello Zenale non sia così delineata come quella del suo socio più fortunato, per quanto noi siamo ben lontani dal ritenere che anche di quest'ultimo la critica abbia detto l'ultima parola, specialmente quando vediamo qualche scrittore attribuirgli opere che non presentano affatto le sue caratteristiche e prima fra quelle l'*Adorazione dei Magi*, già attribuita a Bramantino, dell'Ambrosiana, che W. von Seidlitz erroneamente assegna al maestro trevigliese (2). Ma nello scritto di questo critico d'arte la determinazione dell'attività dei due maestri — che noi abbiam cercato di precisare fra i molti dubbi che la circondavano talchè un prudente riserbo, quand'era il caso, ci sembrò una misura di sana critica — procede così stranamente che, con la stessa facilità con cui s'industria di demolire i faticosi risultati precedenti, ritenendo vicini di tempo il poverissimo trittico di Brera e la evoluta ancona di Treviglio, confessa poi che di opere ch'egli, non si sa bene su che elementi, si provava a dare allo Zenale — il quadro della Galleria Borromeo e il trittico in S. Ambrogio — « importa poco (sapere) se siano opera sua o no ».

Preso atto di questa affermazione che rappresenta un'accondiscendenza altrettanto comoda quanto, per fortuna, del tutto personale, e riaffermati sempre più i nostri dubbi sulla paternità artistica di un secondo gruppo di dipinti che preferiamo ancora avvicinare alla maniera dei due trevigliesi senza osare, come il citato scrittore e qualche altro, di attribuire audacemente all'uno o all'altro, vogliamo oggi richiamar l'attenzione su una grandiosa opera dei due pittori la quale, parzialmente nascosta fino a qualche tempo fa, rappresenta oggi un prezioso e nuovo

Cappella Grifi - Insieme della parete di destra. - Fot. Montabone.

(1) W. Suida in *Repertorium für Kunstw.*, XXV, 1902, pagg. 331 e segg.
(2) W. von Seidlitz, ne *L'Arte*, 1903, pag. 32.

elemento di studio per il progresso del quesito artistico a cui s'è accennato.

La cappella di S. Ambrogio in S. Pietro in Gessate — l'ultima a sinistra per chi entra e che chiude, da quel

Cappella Grifi - B. Butinone - *Partic. della parete di destra.* - *Fot. Montabone.*

lato, il braccio di croce del tempio — era stata costrutta e ornata a cura del protonotario apostolico e consigliere ducale Ambrogio Grifi, che a tale scopo lasciava 225 scudi d'oro e disponeva per esservi tumulato. Fra le missive ducali è una lettera del 27 settembre 1489 che assicura che il committente aveva dato incarico, due anni prima, al pittore Vincenzo da Pavia, probabilmente il Foppa, di dipingere la cappella, ma che l'artista accampava impedimenti che gli toglievan di mettersi al lavoro; e l'incarico stesso fu allora dato a Zenale e a Butinone. Il Mongeri vi lesse chiaramente la scritta, oggi a pena intelligibile, sul gradino del tribunale, sul davanti dell'affresco a sinistra dell'altare:

[OPVS] BERNARDINI BVTINO[NI] ET BERNARDI DE[ZE]NALIS DE [TRI]VILIO

Contrariamente a quanto credette il Calvi i due pittori eseguirono il lavoro fra il settembre del 1489 e il 1493, anno della morte del committente (1).

La cappella, poligonale, e precisamente di cinque lati, presenta un felice connubio di finta architettura del rinascimento — innestata alla struttura medioevale precedente — e di decorazione pittorica. Agli angoli si innalzano finti pilastri a fregi di carattere geometrico e reggenti una finta trabeazione classica sulla quale si stende, su fondo scuro, un elegante fregio di grifoni reggenti lo stemma dal grifo campeggiante. Le grandi antiche finestre a sesto acuto fra l'altare del fondo e le più ampie pareti laterali affrescate sono alla lor volta incorniciate alla classica, ornate nelle cimase del grifo gentilizio del committente. Più grandi incorniciature finte racchiudono gli archetti a sesto acuto della volta nelle quali si aprono finti tondi da cui s'intravvede il cielo azzurro che si stende dietro i lunettoni sovrastanti alle due più grandi composizioni e dietro l'altra grande lunetta sull'altare; nella quale campeggia S. Ambrogio — con le vesti al vento, sopra un focoso destriero bianco, bardato di rosso — quasi eroe di una leggenda romantica più che un santo flagellante della cristianità, quale era apparso, secondo la leggenda, nella battaglia di Parabiago.

Oggi la cappella — per quanto rimessa, com'era possibile, all'onor dell'arte, a spese del nobile Guido Cagnola e sotto la direzione dell'arch. Brusconi dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia, che provvidero a rimettere in luce le decorazioni ancor nascoste della volta e di una parete — è ancor troppo lontana dalla vivacità di toni e dalla continuità di linee ornamentali d'un tempo per poter presentare un'attrattiva particolare; e lo studio si volse fin qui, di preferenza, a indagare le forme dell'arte prelconardesca in opera affine, la cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio, dove la rinascenza lombarda in tutto il suo rigoglio trionfa ben più vittoriosamente. Ma nella cappella Grifi i due maestri trevigliesi dovetter lottare contro le stesse difficoltà presentate dalla costruzione archiacuta, che mal si prestava a uno svolgimento decorativo consigliato dalle tendenze verso l'arte nuova già così sviluppata anche in Lombardia in quell'epoca. Nell'industriarsi di suddividere le pareti e le volte secondo i precetti dell'arte edilizia della Rinascenza lo Zenale — perchè è a lui, *architettonice peritissimus* se crediamo all'Alciato, successore all'Amadeo nei lavori del Duomo, e richiesto di consiglio dalla fabbriceria della Cattedrale di Bergamo, che devonsi indubbiamente l'idea gene-

Cappella Grifi - B. Butinone - *Particolare della parete di destra.* - *Fot. Montabone.*

rale e la finta decorazione architettonica, oltre alcune parti delle composizioni — pur peccando qua e là in un ecces-

(1) L. Beltrami nella *Perseveranza* 26-27 Maggio 1901.

siva suddivisione della volta e in qualche incongruenza (prima di tutte l'aver ideato quelle finte finestrelle tonde

Cappella Grifi - B. Butinone.
Il torturato nel lunettone della parete di destra. - *Fot. Montabone.*

attraversate dai costoloni, resi ancor più visibili dalla lor decorazione geometrica, comune allora a Milano), è riuscito ad ottenere la più geniale fusione di elementi diversi con le eleganti incorniciature delle finestre, con quei grandi sprazzi di cielo azzurro che fa capolino un po' da pertutto e alternando alla severità della nota predominante, che arriva fino alla tragedia in quella gran figura d'impiccato campeggiante nella parete di destra, le più gaie e, per allora, novissime rappresentazioni di uccelli riposanti sulle sporgenze della trabeazione e, negli spicchi della volta, collocando quelle candide e delicatissime figure d'angioli che rappresentan la parte più bella del luogo e uno degli esempi più delicati nel repertorio un po' monotono e severo della pittura lombarda del tempo. Che festosità di colori e di luce, con quel gran fondo di cielo lombardo diffuso dai pittori così largamente doveva invadere la piccola cappella allora e che giocosa e audace novità dev'essere sembrata a Milano — dove lo stesso Foppa nella decorazione della cappella Portinari non aveva trovato di meglio che coprir le pareti di figure sopra figure e di collocare nei tondi dei pennacchi, secondo un vecchio motivo venuto da Verona e da Padova, le severe figure dei Dottori della chiesa — quella dello Zenale di aprire alla luce e allo sfondo del cielo tutti gli spazi non destinati forzatamente alle rappresentazioni!

Il Butinone, artista un po' uniforme e rude, non avrebbe mai saputo ideare, da solo, così geniale partito: lo provan gli sfondi, pur rigorosamente attaccati ai precetti della Rinascenza, dei suoi quadri, dal trittico di Brera alla Madonna fra santi ed angioli della collezione Borromeo all'Isola Bella nella quale tuttavia il tempio è di una decorazione vistosissima sebbene po' pesante.

Se, nei quadri, l'associazione dei due pittori trevigliesi è comprensibile in una vera divisione del lavoro che permetteva contemporaneamente l'esecuzione di tavole divise da riunirsi poi in un tutto, come la grande ancona della parrocchiale di Treviglio, invece nelle decorazioni a fresco di Santa Maria delle Grazie a Milano, della cappella dell'organo nella parrocchiale di Treviglio, della cappella Grifi il Butinone dovette essere il principale esecutore dei progetti ideati dallo Zenale che, quale architetto, era il più indicato dei due a svolgere motivi decorativi così intimamente collegati alla struttura degli edifici. Nella cappella Grifi particolarmente la sua iniziativa nel progetto generale mi par indiscutibile.

Tuttavia anche qui come, in misura minore, nei chiostri di Santa Maria delle Grazie, qualche gruppo di figure, di esecuzione più delicata e di un colorito più trasparente, fa pensare a un suo intervento diretto qua e là anche come esecutore materiale dei dipinti.

Questo innesto, direm così, oggi quasi incomprensibile, dell'opera di un pittore nell'opera più generale di un altro, non era allora così rara da non ammetterla, tanto più nel caso dei due trevigliesi pei quali è confermata da documenti e dall'esame dei dipinti. *Ambo pictores* li chiama il

Cappella Grifi - *Insieme della parete di sinistra.* - *Fot. Montabone.*

contratto del 1485 per l'ancona di Treviglio: e le modalità indicate dal contratto stesso sembran toglier dubbio che

la fusione dell'attività dei due soci dovesse essere assolutamente completa.

***

Nelle due maggiori pareti della cappella Grifi i pittori svolsero i fatti di Sant'Ambrogio governatore di Lombardia e difensore e propugnatore della fede. Le composizioni si susseguono e, in qualche parte, si affastellano poco ordinatamente: la figura del santo riappare più volte nei varii piani dei due grandi quadri, secondo i vecchi precetti d'arte che consigliavano ai pittori di mutarsi in piacevoli novellatori, spezzando la parete in tanti piccoli quadri coi varii episodi, piuttosto che di scegliere uno dei fatti più caratteristici dando a questo uno sviluppo drammatico più grandioso, come in altre scuole più evolute si sarebbe fatto di preferenza. Anche in questo attaccamento alla tradizione è una caratteristica della pittura preleonardesca. Lo stato deplorevole degli affreschi (che in qualche parte e specialmente nel fondo arriva alla rovina completa di figure e di interi gruppi) non permette più un esame completo delle composizioni. Nella parete a destra per chi entra i pittori hanno rappresentato S. Ambrogio da prima, nella parte superiore della parete, in atto di ricevere la dignità vescovile, di battezzare, e in orazione; più in basso, a sinistra, forse uno dei miracoli del santo circondato da molti fedeli, resuscitante un morto o pur ridando la guarigione a un infermo e, dal lato opposto della stessa parete, il santo che prega per la vittoria delle armi cristiane di Teodoro. Più in basso il santo è assiso sui primi gradini di un alta scala in atto di render giustizia: « in pubblica piazza contigua alla Chiesa » scriveva il Puccinelli sulla fede del Ripamonti, S. Ambrogio « fè ereggere il Tribunale con l'assistenza di tutta la Corte e, Mastro di Giustizia, e deviando dal primiero stato della pietà, vestissi del manto della severità, facendosi condurre alla sua presenza molti rei, condannandogli alli tormenti »(1).

Cappella Grifi - B. Zenale - *Particolare della parete di sinistra.* - *Fot. Montabone.*

Innanzi a lui e alla presenza di molti personaggi è tratto un reo, le mani legate dietro la schiena, inginocchiato e trattenuto da uno sgherro; ai piedi della scala un altro sgherro tira faticosamente una lunga corda che, nella parte superiore della parete al di sopra della trabeazione, gira intorno a una carucola e regge un torturato tutto rattrappito in uno sforzo doloroso; a' piedi del tormentato — per uno di quei contrasti che all'arte del tempo, apparentemente un po' frivola, piacevan tanto — è accovacciata una scimmia. Al sommo della scala è ancora la figura di S. Ambrogio in piedi in atto di benedire fra gli accoliti che lo circondano: da un lato, in due file a ridosso di un monte roccioso, è un gruppo di giovani donne che osservano e commentano. Dietro questo gruppo è una scena, non facilmente interpretabile per lo stato in cui oggi è ridotta, con diversi personaggi dinnanzi a un cavaliere che si sporge verso un altro personaggio che prende o dà un foglio sulla soglia di una città turrita; potrebbe alludere all'incarico dato a S. Ambrogio di recarsi oratore in Francia a Massimo per commissione di Giustina madre di Valentiniano.

I dipinti di questa parete — di tonalità luminosa, calda, con predominio di giallo nelle vesti, nel fondo delle cornici, nei tetti degli edifici — furon certo eseguiti, per la maggior parte, da Butinone; le figure della parte inferiore e più precisamente quella dello sgherro che tira la corda, il gruppo superiore del santo, del reo e dello sgherro che lo tien fermo, e tutta la parte meno importante superiore, — esclusi gli edifici di stile classico accuratamente eseguiti — e la stessa figura del torturato presentano i suoi caratteri costanti: il colorito bruno, un po' pesante, i visi dalle larghe mandibole, gli zigomi molto pronunciati, le orecchie cavernose mal attaccate all'occipite, le mani dalle dita ossute e magre, le pieghe piuttosto pesanti nelle ombre, benchè non prive di dignità nei partiti e ben disegnate talchè ricordano qualche po' quelle della scuola di Padova.

(1) PP. Puccinelli, *Zodiaco della Chiesa Milanese*, Milano 1650. V. anche, nell'appendice alle opere di S. Ambrogio ed. di Parigi 1686-90, la vita scritta da Paolino.

Dopo esaminati di recente, anche da vicino dalla tribuna dell'organo, i gruppi di figurette abbastanza vivaci di disegno che si stendono nella parte superiore della parete, ci siam persuasi — contrariamente a quanto ci sembrò altra volta (1) — che anche l'esecuzione di questa parte spetta al rude Butinone: vi si vedon le sue figure un po' tozze dalle teste fatte a palla e sproporzionate ai corpi e gli stridenti colpi di biacca sulle parti sporgenti dei volti e le mani ossute che gli son proprie. Uguali figurette lumeggiate a tratti rapidi e sottili ritornano in altre

Cappella Grifi - B. Butinone - *Particolare della parete di sinistra.* - *Fot. Montabone.*

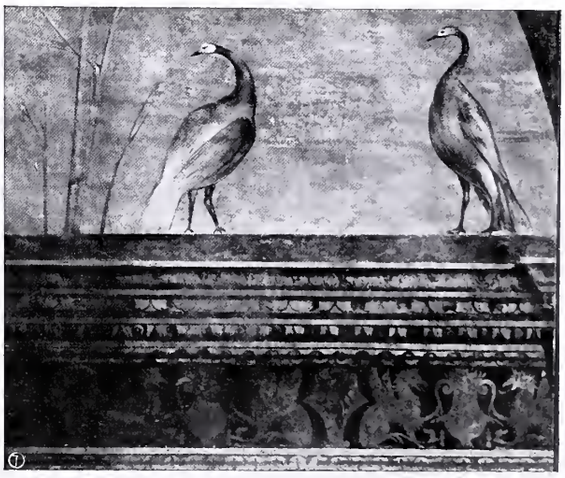
due opere di piccole proporzioni del Butinone a confermare la loro paternità artistica: le scene della predella nell'ancona di Treviglio e il piccolo trittico acquistato poco tempo fa dalla galleria del Castello Sforzesco nella quale anche intere figure (come, per dar un esempio patente, i tre crocefissi nella scena della *Crocefissione*), ripetono in modo del tutto identico quelle della predella. Allo Zenale appartengono, in questa parete, le due belle e grandi figure di giovani donne, bionde, in vesti gialla e verde, a lato del Sant'Ambrogio seduto nel centro, le quali, pel colorito più trasparente, per l'esecuzione finita, a piccole pennellate e sopratutto per certi caratteri che il Butinone non presenta mai — le dita grassoccie e larghe all'estremità come all'attaccatura, i volti ovali, le ciocche leggere, l'orecchio ben costrutto, le pieghe più morbide e il disegno più corretto — ricordano il gruppo delle sante Lucia, Caterina, Maria Maddalena che attribuimmo allo Zenale, insieme al gruppo di S. Pietro, S. Gustavo e un Vescovo nell'ancona di Treviglio. Le due figure muliebri

Cappella Grifi - *Particolare della parete di sinistra.* - *Fot. Montabone.*

della cappella Grifi con la loro tonalità luminosa e trasparente sembran quasi ritagliate sul fondo nel quadro un po' rude di Butinone.

***

Nella composizione della parete opposta, da poco tempo venute in luce e liberata dalle scialbature che la nascon-

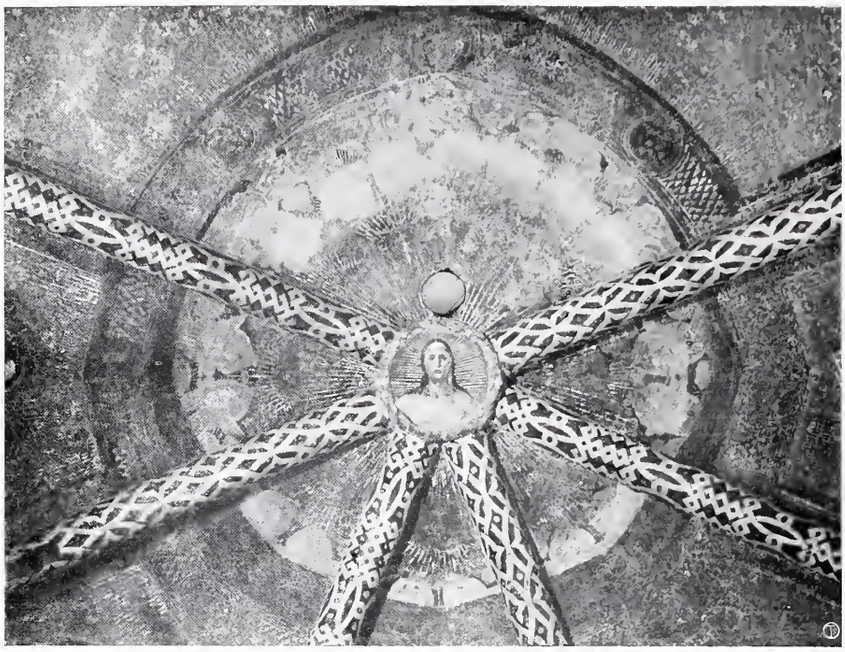


Cappella Grifi - B. Zenale - *Particolare delle decorazioni.* - *Fot. Montabone.*

devano, la parte che spetta allo Zenale non è più abbondante. La parete, divisa in tre zone, presenta, nella più

(1) *Pittori lombardi del quattrocento*, Cogliati, 1902, Cap. I.

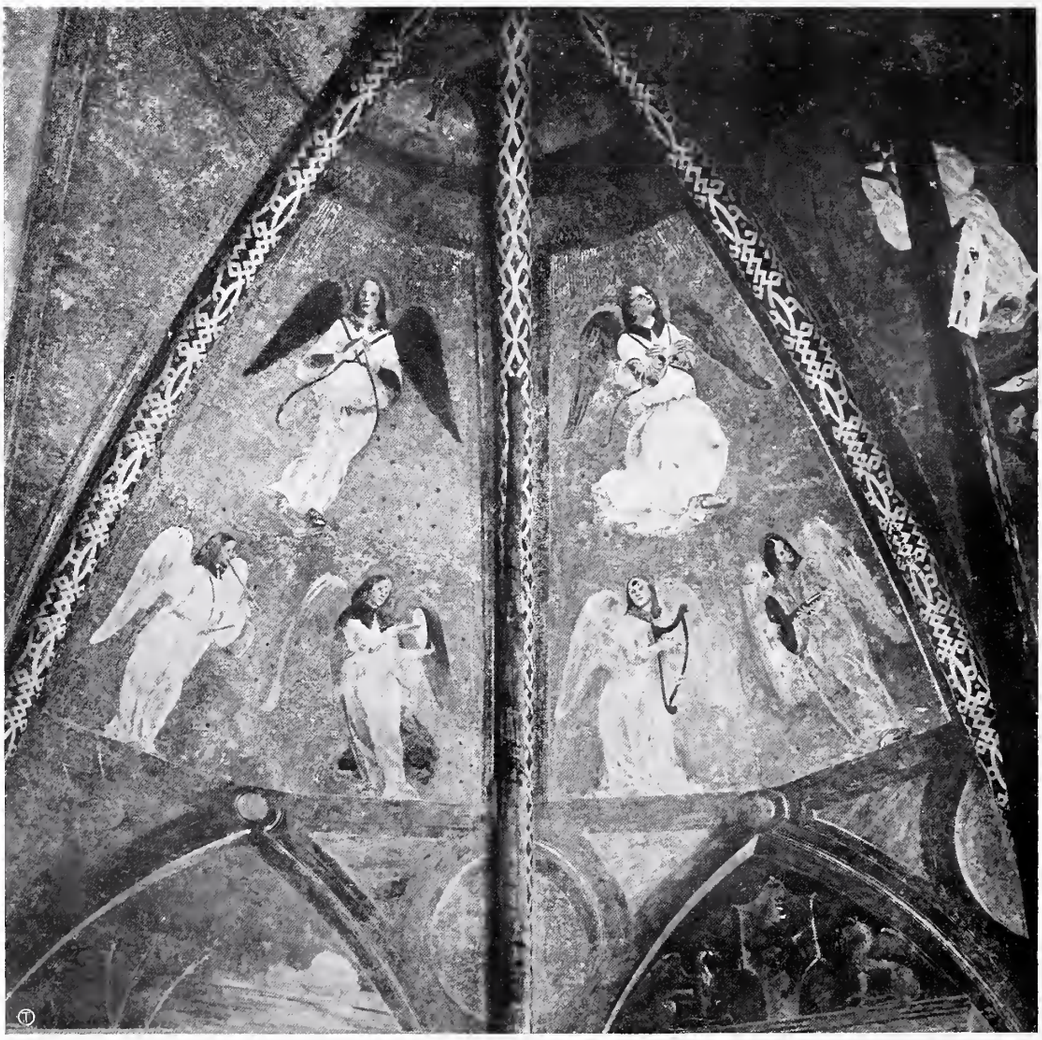
bassa, S. Ambrogio in atto di battezzare un giovane — forse S. Agostino — circondato da chierici e gentiluomini in ricche vesti e un secondo gruppo oggi troppo guasto per permettere un'interpretazione esauriente, ma che potrebbe ricordare l'episodio della condanna dell'eretico persiano Manes.



Centro della volta della cappella Grifi. - Fot. Montabone

Nella zona centrale, o secondo piano della composizione, è ancora S. Ambrogio in atto di predicare ai fedeli e di nuovo in un altro gruppo di figure quasi interamente scomparse; nella terza zona, a figurette più piccole e non meno guaste delle sottostanti, è il santo dinnanzi a un tempio in atto di impedirne l'accesso a Teodosio, allora disceso da cavallo, perchè reo dell'eccidio di Tessalonica, e di nuovo il santo in un altro gruppo popoloso — oggi a gran pena visibile — nel quale forse era rappresentato uno dei miracoli di S. Ambrogio.

Anche qui l'opera dello Zenale è poca e dovette limitarsi, — oltre che, come notammo, all'idea generale, alla architettura e alle vaste decorazioni delle pareti — all'esecuzione del bel gruppo centrale in basso di giovani cavalieri assistenti al battesimo: un d'essi, di fronte allo spettatore, nel viso regolare, piuttosto ovale, nel disegno



Cappella Grifi - B. Butinone - *Gli angioli della volta.* - *Fot. Montabone*

corretto ricorda altre figure dello Zenale; egli sta conversando con un giovane gentiluomo, in giubbetto giallo a larghe maniche, che volge il dorso allo spettatore; un terzo personaggio, più giovane dei descritti, di profilo, la chioma fluente, il berretto sul capo, ascolta attentamente. Il gruppo è vivace, ben ideato, di un sano naturalismo. Ai due lati di questo gruppo centrale l'arte di Butinone ritorna e si palesa nei visi rozzi, nel colorito bruno e pesante, nell'orecchio mal attaccato e deforme del S. Ambrogio di profilo, nella forma tondeggiante del viso del condannato (?) vestito di giubba cenere e sottoveste e calzoni rossi. Questo ultimo tipo piuttosto volgare ritorna tal quale in uno dei soldati a lato del Risorto e in uno dei ladroni della Crocefissione in una delle scene della predella nell'ancona di Treviglio (nella quale non vederemmo più il parziale intervento, meno che nei santi laterali, dello Zenale), e nel Cristo flagellato nell'anconetta del Castello Sforzesco. Sant'Ambrogio è circondato da un gruppo di giovani in vesti dai colori vivaci, coperti di berretto di velluto rosso: le loro carni di colorito quasi terreo contrastano con quelle del gruppo vicino dello Zenale che qui, come altrove, è riconoscibile dal colorito più caldo, di un tono qualche volta quasi vinoso. Bella è invece la figura del giovane inginocchiato in veste giallo-scura di una tonalità vivace e con le chiome rossiccie; e potrebbe appartenere a Zenale. Tutta la parte superiore è men decifrabile della corrispondente nella parete opposta, ma, nel disegno trascurato, nelle pieghe pesanti, nelle figure tozze dalle teste a palla rivela l'arte un po' dozzinale di Butinone al quale (e non a Zenale come credette il Seidlitz) spetta anche la bella figura di Sant'Ambrogio al disopra dell'altare, come ce ne assicura il modellato del viso dagli zigomi troppo pronunciati, dalle carni brune: ma il movimento è vivace e la figura piena di forza, di dignità. È veramente il santo quale videro gl'infedeli « sopra un candido destriero che con minaccie ben presto gli fè indietro tornare tremolanti stupiti ed impauriti » come raccontava il buon Puccinelli *indagatore delle antichità venerande*. Ma dove finalmente il Butinone, quasi con uno sforzo sull'arte sua rude, trionfa è nella volta della cappella: due giri d'angioli, in vesti candide per la maggior parte, suonano e cantano le lodi del Signore, l'immagine del quale appare al centro nella chiave di volta. Le carni brune, mancanti di trasparenza nelle parti ombrate, le teste a palla, tutte uguali, deficienti nel modellato, le dita ossute a zampe di gallina come nei putti suonanti dell'ancona di Treviglio ritornano anche qui, quasi a riprova che il maestro trevigliese non seppe mai liberarsi de' suoi diffetti; ma le pieghe, questa volta, son ben ideate, delicate, leggere, anche quando, in basso, si risolvono in complicate combinazioni di linee. Il colorito chiaro, quasi diafano delle vesti e la gaiezza del motivo — che l'arte lombarda dovrà più tardi riprendere e perfezionare per condurlo al capolavoro nella cupola del Santuario di Saronno — hanno contribuito a fare di questa la parte più attraente della cappella.

Cappella Grifi - B. Butinone - *Particolari della volta.* - *Fot. Montabone.*

Altre tracce dell'opera dei due trevigliesi non si trovano nella chiesa. Le decorazioni che appaiono sotto il vicino organo son d'altra mano; nel posto ora occupato dall'organo e dalla scaletta che vi dà accesso era la cappella Landriani della quale rimane la volta, di ugual struttura archiacuta delle altre, e nella quale, secondo la tradizione, erano affreschi rappresentanti la famiglia ducale di Milano, le damigelle e alcuni monaci; di questi non rimane traccia visibile, ma tuttavia vi trovammo ben di più quel « confuso accozzamento di segni e di macchie » veduto dal Mongeri. Salendo nel soppalco di accesso all'organo si posson scorgere invece nelle lunette alcune figure abbastanza conservate d'angioli adoranti affini alle altre della vicina cappella di S. Antonio abate, non dovute certamente, come qualche vecchio scrittore sospettava, ai due trevigliesi.

Su questi dipinti e su altri affreschi poco noti o non mai studiati del periodo preleonardesco avremo occasione di intrattenerci altre volte a meglio illustrare la scuola lombarda e a chiarirne l'attività e la vigoria, che l'avrebber certamente condotta a un'altezza ragguardevole senza l'avvento di Leonardo, che attirò a sè e fino a un certo punto atrofizzò le forze della scuola locale che di lui divenne quasi schiava.

Questi stessi affreschi della cappella Grifi, abbastanza vivaci di colorito, non privi di sano naturalismo in certi gruppi, specialmente in quelli dovuti, verosimilmente, a Zenale, benchè nell' insieme un po' poveri di fantasia e di poca unità organica nella composizione generale talchè le varie scene son rappresentate le une sulle altre, saltuariamente, come in tante fascie, e rivelanti nei due trevigliesi migliori qualità di pittori che di compositori, sono un prezioso documento per la buona conoscenza della parabola che la scuola lombarda andava compiendo, un po' lentamente in rapporto ad altre scuole dell'alta Italia, ma tenacemente, metodicamente.

Su lo Zenale avremo a ritornare presto a meglio delinearne i caratteri e a confermare vieppiù le nostre ipotesi basate su quanto dei due pittori trevigliesi ci è noto.

L'esame degli affreschi della cappella Grifi rivela finalmente un altro fatto di qualche importanza: l'insussistenza dell'attribuzione a Zenale del quadro della Pinacoteca di Brera coi ritratti della famiglia Sforza, messa innanzi dal Kook, del Seidlitz (che ora la ritiene di Ambrogio De Predis) e da altri: quando si pensi che quegli affreschi e la pala sforzesca furono eseguiti quasi nello stesso tempo — un po' prima del 1493 i primi, nel principio del 1494 la seconda — e si osservi alla grandissima differenza di stile, di modellato, di colorito che passa fra le due opere, è evidente che quell'attribuzione deve essere definitivamente respinta.

Chiudiamo con un augurio: che, imitando il buon esempio dato dal nobile Guido Cagnola sempre disposto ad aiutare la buona causa dell'arte, qualche altro benemerito cittadino curi a che sian rimessi in luce gli affreschi e preferibilmente l'intera cappella nascosta oggi dal macchinoso organo di S. Pietro in Gessate.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

Giorgione, Tiziano e Van Dyck

a proposito di un libro di disegni.

CODESTO libro già lo ebbe a rammentare il dott. Vittore de Golubeff, illustrando nella *Rassegna* dello scorso settembre un interessante disegno di Vittore Carpaccio. Nell'accennato disegno una cosa che si rivela a chi bene l'osservi, si è un certo elemento fantastico che sembra propriamente preludere a quanto quasi contemporaneamente si manifesta nelle opere del grande taumaturgo Giorgio Barbarelli.

È lo stesso dott. de Golubeff che richiamò la mia attenzione su questo fatto, porgendomi la fotografia, da una tela della Galleria di Dresda, già tenuta per opera del Barbarelli, finchè il Morelli pel primo avvisò trattarsi di una copia di un originale forse perduto. Il quadro è intitolato: l' *Oroscopo*, poi che il vecchio inturbantato, che vedesi a mano destra, munito di un compasso e di una sfera, è inteso alludere a qualche pronostico intorno all'ignoto bambino giacente al suolo. Gli è in codesto astrologo dalla lunga barba che si scorge appunto una notevole somiglianza col San Girolamo nello studio, disegnato dal Carpaccio; figure eminentemente pittoresche entrambe nel loro tipo orientale bene spiccato. Cosa da non dovere recare gran meraviglia d'altronde, ove si ponga mente al fatto, che Giorgione, come artista, è un portato per se stesso di quanto furono nel loro sviluppo i Bellini, il Carpaccio ed altri Veneti del tempo.

Il quadro di che si ragiona in vero merita attenzione per diversi rispetti, tuttochè, esaminato da vicino, serva a dimostrare quanto grossolano si fosse il concetto che vigeva già intorno a quello potesse essere un originale del Barbarelli. Come tale infatti esso figurava parecchi anni or sono in quel grande emporio di opere di pittura, che era a Venezia la Galleria Manfrin. Da questa passò in vendita nella raccolta Barker di Londra, d'onde, sempre nella fede si trattasse di opera originale, credette bene acquistarlo per la Galleria di Dresda il defunto Direttore, più artista che critico, Giulio Hübner. Il Morelli invece nel secondo volume de' suoi *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, là dove passa in rassegna le opere attribuite a Giorgione nella insigne galleria sassone, dopo aver rivendicato al maestro la Venere ben nota, così si esprime: « Il quinto quadro di Giorgione di che si vanta trovarsi in possesso la Galleria, è una rappresentazione allegorica, la quale, da quello pensava il defunto Hübner, doveva riferirsi all'Orlando Furioso dell'Ariosto.

Nella prima edizione della mia descrizione dei quadri italiani di detta Galleria, già m'era permesso rilevare, che la prima edizione dell'Orlando Furioso non comparve se non nel 1516, cioè circa sei anni dopo la morte di Giorgione (1). Anche il signor Armand Baschet ebbe a citare il quadro per opera di G.; laddove i sig.i Crowe

(1) « Un po' di riguardo alle esigenze della Cronologia », osserva in altro caso consimile col suo consueto *humor*, « non dovrebbe far male neppure ad un insigne Direttore di Galleria ».

L'Oroscopo - Copia di un dipinto originale del Giorgione - *Pinacoteca di Dresda* - *Fot. Braun.*

e Cavalcaselle lo avrebbero assegnato a Girolamo Pennacchi. Nel parer mio è una copia antica da un originale di Giorgione; se questo poi si trovi tuttora in essere non lo saprei dire ». Ogni buon conoscitore, atto a distinguere i diversi modi di dipingere dei nostri antichi a seconda della differenza dei tempi, non saprebbe oggidì se non fare plauso al giudizio del maggiore dei nostri critici, e in presenza della tela di Dresda deve provare il desiderio si riesca quando che sia a snidare l'originale, nel quale avrebbero a manifestarsi ben altrimenti le finezze dell'eccelso pennello del pittore di Castelfranco. Nel mediocre esemplare che ci sta dinnanzi agli occhi tuttavia ben parecchi sarebbero gl'indizi dell'effettiva origine giorgionesca.

Vorremmo rilevare fra questi, oltre la figura dell'astrologo (tale da richiamare taluna nel rinomato quadro degli *Astrologhi* nella Galleria imp. di Vienna), la statuetta nella nicchia, col braccio sinistro secondante il fianco, come nella Venere nominata, in fine la graziosa figura del giovane guerriero in armatura, visto di fronte, quale si presterebbe ad un immediato parallelo col misterioso *Shepherd with the pipe* (il pastore col piffero) della Galleria reale di Hampton Court, dal Morelli stesso evocato come una creazione di Giorgione,

Per rintracciare l'origine del quadro dell'*Oroscopo* in fine non è senza significazione la presenza dell'aquila bianca, introdotta come simbolo araldico sul basamento nell'angolo a destra. È notoriamente un emblema della famiglia D'Este di Ferrara e farebbe pensare quindi l'oroscopo si riferisca a qualcuno di quella discendenza.

Ecco pertanto un problema suggestivo per diversi aspetti, la cui soluzione vuolsi raccomandare ulteriormente agli amanti di siffatti indovinelli.

***

A Tiziano, ossia ad una ideale sua opera ci richiama altro foglio della stessa raccolta di disegni.

I visitatori della Galleria Nazionale di Londra non possono aver fatto a meno di porre mente quivi a certa tela, sulla quale il Vecellio rappresentò in aperta campagna N. D. col Bambino seduto sopra un rialzo a vimini, in quella che S. Giuseppe lo viene presentando ad un giovane pastore. Ne avranno assaporato la peregrina delicatezza quanti sono dotati di animo accessibile alle finezze dell'arte, ravvisandovi lo stesso artista che altrove c' incanta colle sue contemporanee divine creazioni dell'*Amor sacro e amor profano* di Galleria Borghese, delle *Tre età del genere umano* di Bridgewaterhouse, del *Battesimo di N. S. nel Giordano* nella Galleria del Campidoglio, e via dicendo.

La ineffabile armonia delle tinte che ci colpisce negli originali citati si accoppia alle sue peculiarità personali del disegno, che rivelano la natura montanara dell'artista, come bene osservò il già rammentato nostro pseudorusso.

Sacra Famiglia - Tiziano - Galleria Nazionale di Londra. - Fot. Morelli.

Nella riproduzione del quadro di Londra, che qui si offre, ricavata da un foglio cortesemente inviatoci dal pittore e fotografo signor Mariano Morelli di Roma, stabilito a Londra, bene si avverte tale origine nella generale tendenza alle forme tarchiate, in ispecie nelle mani poderose, dai larghi polsi, nei colli taurini, di cui fa mostra principalmente la figura della Madonna, pur soave nella espressione del volto.

***

Ora è interessante constatare, per un significante indizio, che codesto mirabile quadro abbia attirato, ben oltre un secolo dopo la sua origine, l'attenzione di altro celebre pittore, cioè dell'elegante e aristocratico Antonio Van Dyck. Nella cospicua raccolta, che il Duca di Devonshire tiene nella sua principale residenza di Chatsworth viene conservato, fra molti altri tesori artistici, un singolare libro ripieno di schizzi dello stesso Van Dyck, che non sono altro se non altrettante riminiscenze, espresse mediante rapide pennellate a sepia, e ricavate da un gran numero di opere di pittura, che l'artista giovane ebbe ad osservare a tempo del suo viaggio in Italia, verso il 1630.

Ch'egli avesse sentito una particolare predilezione per le opere di Tiziano lo si direbbe, ponendo mente al numero prevalente di quadri suoi, bene noti per la massima parte, che vi si vedono ritratti. Il modo come sono schizzati, e, se non m'inganno, la qualità della carta dei fogli altresì, onde si compone il libro accennato, corrispondono interamente a quanto ci si presenta in un foglio appartenente al libro rammentato dal Dott. de Golubeff, nel quale il pittore fiammingo volle rammentarne la composizione del quadro di Tiziano testè qui illustrato, tanto da far nascere spontaneamente il pensiero, debba appartenere a quella serie di studi, sia che si trovasse in origine inserito nel libro, sia si debba ritenere fosse sempre un foglio disgiunto. Nel modo fugace di schizzare, e di disporre a larghe masse le pennellate di sepia si avverte subito la mano del seicentista, da far pensare per questo rispetto a quella del Guercino, per non nominarne che uno.

Ove si confronti d'altronde il quadro col disegno si vorrà rilevare l'interpretazione personale data dallo straniero all'opera del nostro artista. Egli, forse inconsciamente, rese più snella la figura della Madonna, come pure quella del Putto. Avvertì probabilmente la soverchia grandezza della testa del San Giuseppe e la rimpiccolì alquanto; il pastore poi lo riassunse liberamente.

Il Van Dyck in complesso nei suoi abbozzi non suole porgere qualità di attraente disegnatore; contrariamente anzi a quanto si verifica spesso fra gli artisti del nostro secolo d'oro, egli si rivela assai più grande pittore che

Schizzo della Sacra Famiglia di Tiziano - A. Van Dyck, Chatsworth - *Galleria del Duca di Devonshire.*

disegnatore. E non per nulla quindi si va facendo oggidì la caccia alle sue tele, grazie al fascino del suo pennello, e si vanno pagando dai contendenti profumatamente.

Un ultima osservazione rispetto al disegno qui illustrato. Esso reca al basso, come si vede, l'indicazione: *in Pallazo* (sic) *Borghese nella Vigna.* Sia di mano dell'artista sia d'altri, è un connotato da tenerne conto da che insegna che la tela di Tiziano faceva parte della Galleria Borghese, conservata nel Seicento nella celebre villa, allora qualificata per Vigna.

GUSTAVO FRIZZONI.

Perugia. — Mostra d'arte antica.

Il prof. Mariano Rocchi, il noto antiquario, che con raro gusto artistico ha potuto, in molti anni di ricerche, adunare preziose collezioni di oggetti umbri, ha esposto alla nostra Mostra d'Arte antica uno splendido campionario di oreficeria da signora. Sono collane, spille, cammei finemente lavorati, fibule, anelli nuziali, orecchini in oro, argento e bronzo interessantissimi perchè rappresentano molta parte della gioielleria umbra dal secolo XV al XIX.

Degno di nota è pure un *Dante* nella sua prima edizione fatta in Italia, a Foligno. Lo ha inviato il conte Ercole Orsini. Il prezioso volume reca in versi la data della impressione ed il nome del tipografo:

Nel mille quattro cento septe et due
Nel quarto mese adì cinque et sei
Questa opera gentile impressa fue.
Io maestro Johanni Numeister opera dei
Alla decta impressione et meco fue
El fulginato Evangelista mei.

Scoperte e primizie artistiche.

Nel rivedere dopo molti anni il Museo di Toura, mi colpì una grande tavola che reca sotto uno stretto arco l'amaciata figura del Battista. Guardandola mi corsero alla mente i nomi del Sellaio e del Benaglio, ma quando il mio occhio si fermò sui putti nei fianchi dell'arcata e sul vigoroso e pressochè brutale profilo del donatore inginocchiato, mi accorsi di trovarmi dinnanzi ad un altro lavoro di Girolamo di Giovanni da Camerino del quale parlai a lungo nell'ultimo fascicolo della *Rassegna d'Arte.*

La tavola in questione porta il numero 185 ma non ha cartelli. Appresi però che esso faceva parte della raccolta Campana dove lo si era ascritto a Vittorio Crivelli. Simile attribuzione cinquant'anni fa quasi corrispondeva alla « Scuola Marchigiana » dei nostri giorni.

La tavola doveva appartenere ad un polittico, e sarebbe interessante rintracciarne il rimanente.

B. BERENSON.

Per errore nell'articolo del sig. B. Berenson, pubblicato nel fascicolo di Settembre di questa rivista, sotto all'incisione riproducente l'« Annunciazione » del signor J. Vernher in Londra fu scritto il nome di Gerolamo di Giovanni, mentre l'autore non lo attribuiva nè a questo nè ad altro maestro, ma bensì ad un artista marchigiano non ancora determinato.

LA DIREZIONE.

Il Palazzo de' Clerici a Milano

Più d'uno certo tra la folla che nelle solenni inaugurazioni dell'anno giuridico si pigia nel sontuoso salone degli Arazzi del Palazzo Clerici, ov'oggi han sede la Corte d'Appello e la Regia Procura, avrà rilevato il singolare contrasto tra la gaia fastosità dell'ambiente e la severità della cerimonia che vi si svolge. Nel luogo ove, tra i tòcchi de' magistrati accolti in grave consesso, la Giustizia va sciorinando le annuali statistiche delle umane miserie, nella ricca cornice d'oro, che si svolge, s'accartoccia, si scapriccia in mille guise, tra i broccati dei vecchi mobili, gli arazzi signorili, le ampie specchiere, il luccichìo dei cristalli dei penduli lampadari, sotto la volta smagliante ancora per la fantasiosa tavolozza del Tiepolo, ride in tutta la sua esuberanza il più scapigliato Settecento. Sì che, distogliendo un po' l'attenzione dalle gravi questioni giuridiche che tentano ridestar gli echi dell'ampia sala, non potrà esser stato difficile a qualcuno rievocar altre immagini più liete, le vere immagini degne d'essere inquadrate nella giocondità dell'ambiente: e le dame incipriate che in quelle specchiere si mirarono un giorno nell'ampio guardinfante, donde emergevano i serici bustini sottili, o su quelle complici poltrone s'abbandonarono nei languori e nelle civetterie di quell'età lieta; mentre intorno, nelle dorature fiammanti e negli ampi cristalli, s'accendevano i mille riflessi delle luci dei lampadari, tra i suoni e le danze di feste galanti, le parrucche dei cavalieri azzimati, le decorazioni, i nastri, le trine, le gale, gli ori e le gemme della folla variopinta di raso e di velluto.

Palazzo Clerici - Interno della gran Sala. - Fot. Brogi

La cornice lussuosa di quel vecchio mondo nel signorile salone sembra pressochè intatta. Solo qualche tono un po' smorzato, qualche oro un po' impallidito ci avverte che il gaio sciame che là dentro ha turbinato è ormai lontano assai, e solo rimane da interrogar qualche vestigia o rievocar qualche memoria.

« Fu costruzione d'un tempo infelice per l'arte » scrive il Mongeri di questo palazzo « perocchè appartiene ai primi decenni del secolo XVIII ». Dovremo ora perseverar in tale giudizio sul Settecento, su questo sbrigliato *rococò*, riflesso sì limpido e vivace dell'indole del tempo, sì gustoso ed attraente a dispetto dei vieti criteri, onde s'usò per un pezzo distribuire o lesinare le lodi, e fin'anche l'attenzione, alle varie manifestazioni d'arte dei singoli secoli? Nè — sebbene non s'abbia a considerare quale unico e più singolare esempio dell'arte settecentesca — si potrebbe meglio che nel Palazzo Clerici rinvenire una più efficace testimonianza di quell'età, e fin quasi dell'indole del personaggio cui lo dobbiamo.

Fu questi il maresciallo Anton Giorgio Clerici, marchese di Cavenago, signore di Trecate, barone di Sozzago, mastro di campo delle milizie urbane di Porta Comasina; poi ambasciatore, consigliere intimo di Stato, cavaliere del Toson d'Oro, protettore dei beni della S. Inquisizione, e via dicendo: un gran personaggio per quei tempi adunque, rampollo d'una cospicua famiglia di mercanti, magistrati e guerrieri. E dell'opulenza del casato è ancor testimone un curioso opuscolo, edito in Milano dallo stampatore regio camerale, Richino Malatesta, descrivente i sontuosi uffici funebri fatti celebrar nel 1736 in S. Fedele dal maresciallo Clerici in onore dell'avolo Giorgio Clerici, presidente del Senato, morto in quell'anno. Siamo nell'età della boria e dell'apparenza, ed anche nel pietoso ufficio è il fasto che deve aver la parte maggiore. Così varie tavole incise da Gaetano Bianchi ci ricordano i macchinosi catafalchi, disegnati dall'architetto Croce, l'autore della guglia maggiore del Duomo, e tutte le dovizie del funebre apparato: le grandi colonne piantate per la chiesa a simboleggiar le imprese dei Clerici — l'aquila bicipite doppiamente inquartata colle colonne d'Ercole ed i due motti: *non plus ultra*, *ultra plus* — le ampollose iscrizioni, i panegirici, le onorificenze del defunto e così via. Perocchè anche in questo, Anton Giorgio Clerici doveva degnamente corrispondere alla nomea che pel suo sfarzo

s'era meritato. Di lui, raccogliendo le notizie che ne dà il Calvi nelle « Famiglie notabili Milanesi », ricorderemo ancora come, nato nel 1715, e fatto patrizio milanese nel '39, avendo creato a sue spese un reggimento di fanteria, militasse negli eserciti di Maria Teresa, e nominato generale di battaglia nel '46, e tenente maresciallo nel '55, facesse con onore la campagna contro la Prussia l'anno seguente, nell'esercito di Carlo di Lorena. Lasciate le armi col grado di generale d'artiglieria, fu ambasciatore a Vienna, poi a Roma, dove fu celebre il di lui sfarzo, specie il suo ingresso trionfale che gli valse, narrasi, il biasimo, anzichè le lodi della Sovrana. E certo fu il lusso e la prodigalità che procacciò la fama maggiore di questo diplomatico e uomo d'arme del Settecento: dimenticato oggi come tant'altri personaggi consimili, che nei salotti dell'epoca, dalle cornici dorate, vanno ancora sfoggiando le loro corazze arabescate, divenute semplici accessori di gala, nelle quali si specchiavano i riccioli delle candide parrucche.

***

Nelle ville di Castelletto, di Cuggiono, di Tremezzo, ed in questo palazzo di San Protaso *ad Monacos,* oggi via Clerici, andò in buona parte dilapidata la sostanza della famiglia. Fu per questo che, poco dopo la morte d'Anton Giorgio Clerici, avvenuta nel 1768, gran parte de' suoi beni passarono per fidecommisso ad un altro ramo della famiglia che fece valere i propri diritti sopra le sostanze avite; mentre più tardi la villa sul lago di Como, la *regina del Lario,* oggi Villa Carlotta, doveva, benchè a malincuore, esser venduta dalla figlia del Maresciallo per settantamila lire al Sommariva, membro del Comitato governativo della Cisalpina. Così infine, con istrumento del 23 ottobre 1812, il Palazzo de' Clerici diveniva proprietà dello Stato, e d'allora sede di pubblici uffici. Miseranda fine invero, specie rispetto a quest'ultimo edificio, d'un sogno sì fervido di ricchezza, d'opulenza e di tante cose belle e gaie!

Poichè, com'è palese in questo palazzo, il Clerici, chiese alle ricchezze, oltre che la soddisfazione d'ogni vanità d'un signore d'allora, anche i più giocondi sorrisi di quell'arte lussuosa che ammantava coi suoi stucchi dorati ed i suoi mille bagliori il vuoto d'un'epoca, che non sappiamo giudicare se non logora e sfibrata. E potè richiederlo a pieni mani, ed attrarre nella propria dimora quanto di meglio il secolo poteva offrire, attraverso la fantasia sbrigliata de' suoi pittori, decoratori, ebanisti, intagliatori: sì che qualcosa del giocondo spirito d'allora, tra la desolazione che ormai impera sulle nude stanze del palazzo, tenta a sorridere ancora qua e là, contro le miserrime impronte della burocrazia moderna.

Architettonicamente il palazzo — che sembra debba considerarsi, più che eretto, restaurato e rimaneggiato dal maresciallo Clerici, il quale l'ebbe in eredità — non offre gran che di singolare rispetto agli edifici consimili del tempo. L'attenzione è richiamata anzitutto dal Salone degli Arazzi, così chiamato a motivo dei quattro *Gobelins* che ornano la parete di contro alle finestre, raffiguranti quattro episodi mosaici, come palesano le piccole iscrizioni in alto: Mosè al cospetto di Faraone, Battaglia di Amaleciti, Passaggio del Mar Rosso, Giacobbe e Rebecca. *Moyses historia,* leggesi inoltre sopra due arazzi minori, di fronte, agli angoli. Tutto all'intorno le pareti, gli usci, gli stipiti, le specchiere riboccanti d' intagli, cartocci, festoni dorati, tra un tripudio di genietti, satirelli, fiori, chimere che sbucano ovunque, costituiscono la degna cornice dell'aerea composizione della volta di Gio. Battista Tiepolo, che, freschissima ancora di toni e di tinte, completa il sontuoso ambiente.

Palazzo Clerici - Particolare del soffitto della gran Sala. - Fot. Brogi.

È opera questa degna in tutto della facilità della mano del Tiepolo, dei fulgori della sua tavolozza e della sua sbrigliata fantasia: certo la più singolare che di lui rimanga a Milano, dove, nel Palazzo Dugnani, in quello Archinti — oggi Congregazione di Carità — ed in S. Ambrogio, il Tiepolo ha pur lasciato saggi vibrati di quell'arte sua sì piena d'un fascino che impone l'ammirazione prima ancora che s'arrivi a comprenderne l' intima essenza.

Il vasto affresco, d'oltre venti metri di lunghezza, più cupo di toni appare alle due estremità nei due massicci motivi architettonici. Limpido ed arioso invece nel centro, dove, in un oceano di luce diffusa, la quadriga del Giorno, preceduta da Mercurio, emerge a fugare le tenebre, al cospetto della folla variopinta e loquace di tutte le divinità e di tutte le personificazioni del creato. Nè il Tiepolo poteva trovar argomento più acconcio a dar forma alle sue tumultuose concezioni, ed a sfoggiar tutte le magie del suo pennello. Ogni descrizione ed ogni indugio sulle singole parti dell'ampia composizione non sembrerebbe che vano sforzo. Tutta la natura di cui sappiamo esser pur stato il Tiepolo, nonostante i suoi voli

funamboleschi, tormentoso investigatore, qui s'affaccia all'intorno a partecipar o ad assistere alla scena complessa, librandosi od atteggiandosi nelle mille foggie che le imponeva l'indole dell'arte settecentesca, e l'opportunità di trar qualche acconcio partito ornamentale da un gruppo, da uno scorcio, da una luce, da un tono, da un panno agitato dal turbine che investe e fa tumultuare tutto quel popolo di figure.

È una pompa di procaci personificazioni di tutti i fenomeni della natura. Da un lato, la congiunzione di Venere con Saturno; dall'altro, Marte, Cerere, Favonio; qua e là, tra i vapori, il vibrare dei muscoli violenti e delle rosee carni degli altri pianeti. Poi, le divinità del mare e del cielo. Guizzano tra i delfini le naiadi e i tritoni; gli zeffiri, i nembi, le procelle sconvolgono le nubi, turbinando in scorci arditissimi per l'ampia scena. Esulta intanto la Terra nel fulgore del giorno nascente, con tutti i suoi prodotti, le sue divinità, le sue arti, i suoi più remoti abitatori, sbucanti ovunque dalla cornice architettonica tra l'alitar di stoffe variopinte. E questi, negli esotici costumi, offrono i campioni di flora e di fauna delle lontane contrade. Di qua un elefante tende la proboscide e par s'allieti alla scena con un lungo barrito. Dietro, ed intorno cammelli, cavalli, scimmie in pittoresco e bizzarro disor dine, tra armi, frutti, fiori. Fino all'estremità, ritto sulla cornice dorata del salone, e per metà in rilievo, un nano contraffatto tiene per una catenella una bertuccia. Ed ovunque, nella complessità della fantastica scena, un tocco leggero, un equilibrio di toni, tra un intrecciarsi ed un cozzare d'effetti robustamente plastici o leggiadramente aerei, che vibran in armonia con quella nota gioconda di fluidità spensierata, che fu detta un difetto, ma che sembra invece il pregio più singolare di quest'arte settecentesca, forse ancor un po' troppo lasciata in disparte.

Palazzo Clerici - Porzione del soffitto della gran Sala. - Fot. Brogi.

Anche gli intagli della ricca cornice, che incrosta con sfarzoso intreccio di riflessi e bagliori d'oro le pareti del salone, meriterebbero un esame; quantunque i motivi e l'indole di quest'arte ornamentale sian noti per molti altri esempi, o per le tante riproduzioni delle lussuose decorazioni di salotti del secolo. Pur, negli stipiti, nelle cornici delle ampie specchiere e degli arazzi, sapientemente legate in un'organica fusione, che l'arte decorativa odierna non ha ancora saputo raggiungere, tra le delicate composizioni mitologiche, il rincorrersi capriccioso di linee, di festoni, di fiori, di svolazzi, e l'alitare di mille scherzose figurette, ridenti tra i luccicchii dorati, in questa sala sembra aleggi un'arte vera, che sconfina dal semplice campo manuale, per degnamente rispondere all'indole della grande composizione tiepolesca di cui è mirabile cornice. Vien ricordato in qualche antica guida il nome dell'autore di quest'opera squisita: quello del milanese Cavana.

***

E di solito di questo palazzo null'altro suol ricordarsi: la desolazione che incombe tra le scialbe pareti degli altri locali del vasto edificio, in tanti modi manomesso, stringe il cuore, e fa come affrettare il passo, usciti che si sia dal Salone degli Arazzi, perchè l'attenzione non s'arresti alle miserissime vestigia di tante profanazioni che patì la gioconda dimora, costretta dall'incalzar degli eventi a dar asilo a tutte le tristezze d'un pubblico ufficio di Giustizia. Pare che in quell'onda perenne di miserie umane che intorbida il vecchio quadro settecentesco sia ormai per sempre naufragato anche lo spirito giocondo che v'alitò un giorno. Invano in cento stipiti, in cento imposte d'usci e di finestre tentano far capolino i delicati meandri dorati che compivano la lussuosa decorazione d'un tempo. Invano in qualche sala qualche vecchia specchiera appannata, qualche camino, qualche cornice d'oro, qualche affresco tenta mettere una nota gaia nelle aule o negli uffici della nostra Giustizia. Nell'abbandono e nelle penose stonature delle suppellettili odierne, fra quel tono singolare che assumono i luoghi pubblici, sotto l'impronta volgare della folla che li frequenta senza amarli, più tristi sembrano le vestigia del passato. Aggiungasi poi le conseguenze d'un lungo uso, per nulla guidato da un equo criterio di rispetto al carattere del palazzo, e, per riflesso, tutti quei malanni d'indole estetica che, per regolamento, incombono sui nostri pubblici uffici.... ed il quadro sarebbe completo, senz'altro.

Si potrà sperare in una redenzione? o s'attenderà — nè gli esempi in proposito mancherebbero — ad accorgersene ed a menar lai quando sarà troppo tardi? Fino a quando s'ignorerà che, proprio nel cuore della città, un nobilissimo esemplare del Settecento intristisce nell'abbandono, fino a perdere ogni suo più singolare carattere?

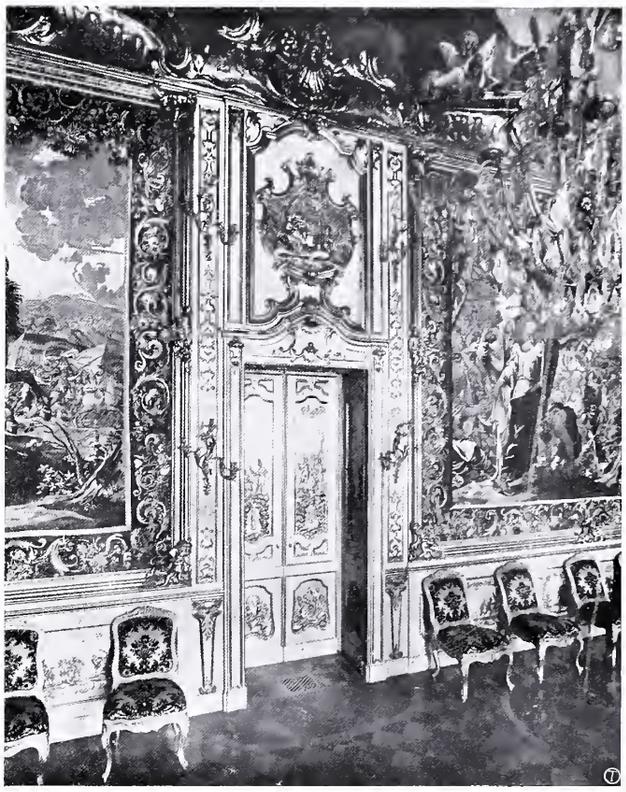
Il Mongeri ancora, raccogliendo le brevi notizie di qualche vecchia guida della città, menziona i nomi degli altri fantasiosi artisti che abbellirono la signorile dimora: il Piazzetta, ad esempio, di cui fa cenno della medaglia che ride tuttora, freschissima di tinta, sullo scialbo intonaco del soffitto dello scalone; poi il Bianchi ed il Legnani, altri due valorosi rappresentanti della nostra pittura del tempo, non indegni in varie altre sale di figurare neppure accanto al Tiepolo. Nè sarà difficile riconoscere anche il fare brioso di taluno degli artisti che frescavano in quel torno anche in S. Giovanni alle Case Rotte: il Gilardi, ad esempio, il Castellino ed il Sassi.

E, percorrendo rapidamente le aule del palazzo — per tacer di tant'altri particolari ornamentali che emergono qua e là ovunque — si ricorderà la Sala del Presidente della III Sezione penale, nobile ancora per gli stipiti, le imposte, il camino originari, e specialmente per la volta a stucchi dorati, con una fastosa trabeazione a puttini scherzosi, entro la quale campeggia un forte affresco, con una bella figura di Bacco seminudo, cui fa corona uno stuolo di figure animate, magistralmente trattate. S'accede di qui ad un'altra sala detta *Degli incidenti*, e, da questa, ad un'altra detta del *Patrocinio gratuito*: misere immagini entrambe, a motivo delle devastazioni che patirono, dell'effetto che dovevano presentar un tempo sotto i soffitti, che, per quanto logori ed appannati, sembra vibrino ancora nel tumulto delle animate composizioni che li rivestono per intero. Dalla prima di queste due sale, di cui, guasto e sconnesso, resta il ricco impiantito di legno originario, s'accede ad un delizioso cantuccio, miracolosamente scampato: un piccolo angolo galante, sembra, il recondito *boudoir* di qualche bella dama. Ecco tutto all'ingiro i vecchi specchi che un giorno la rifletterono nell'intimità, e la sfarzosa incrostazione di stucchi ed intagli d'oro che le fecero fulgida cornice: appannati oramai, grigi, polverosi, d'una tristezza di cosa morta che fa pensare. Di qua ancora si passa ad un locale che doveva servir di cappella, dove si suol mostrare un inginocchiatoio che narrano abbia servito anche a Maria Teresa.

Attigua al Salone degli Arazzi è invece l'Aula d'udienza della I Sezione, dove, come in quella che le fa vestibolo, detta Sala degli Avvocati, le odierne suppellettili stridono contro gli specchi, gli stucchi e le dorature d'un tempo, e contro la volta frescata, la quale, forse perchè più debole di colorito, parve meno degna di rispetto: ciò mostrerebbe quel ventilatore che, piantato nel centro, ronza tra le nubi, e sembra faccia ancor più turbinare le vigorose figure virili che vi campeggiano; mentre, ai lati, due pendule lampadine elettriche dicono che la Giustizia ha bisogno anzitutto d'esser ben illuminata dall'alto.

Conservato interamente appare invece, ancora da questo lato, un lussuoso salottino di ricevimento, tutto a specchi, con riquadri, cornici e dorature squisite, di stile ancora del Cavana. E da segnalarsi del pari, nell'anticamera della Biblioteca, le composizioni a monocromo verdastro, ornanti gli usci, le imposte e lo zoccolo a paesaggi, scene romanzesche e mitologiche, gustosamente trattate, piene di quella grazia signorile propria del tempo.

Ma di tali vestigia de' suoi bei tempi altre assai potrebbe mostrarne il palazzo, a volerle ricercar tra le squallide sale: e nell'Aula della II Sezione, ed in varie anticamere, ed in più d'un ufficio. Fin tra i sacchi d'un magazzino di coloniali che s'affitta a pian terreno, verso il vecchio giardino, le antiche specchiere tra gai stucchi dorati intristiscono nella desolazione che incombe sulla dimora del fastoso maresciallo di Maria Teresa! Che,



Palazzo Clerici - Porta interna della gran Sala. - Fot. Brogi.

per tutto quanto sa di Settecento, sembra ben lontana, almeno tra noi, la sorte che arride talora a qualche modesta ogiva quattrocentesca....

UGO NEBBIA.

Berlino. — Una preziosa camicia rubata in un Museo.

Un secondo furto nei Musei di Berlino. I ladri visitarono il Museo etnologico, da dove asportarono una camicia di grande valore ricamata in oro, proveniente da Lutscha, nell'Asia Centrale. La camicia si trovava in una parte del Museo dove l'accesso al pubblico era proibito.

L'opinione pubblica comincia a reclamare una maggiore difesa degli oggetti conservati nei Musei. I ladri sono tuttora ignoti.

NECROLOGIO.

E' morto a Chatenay (Seine) 16 settembre scorso **Sully Prulhomme** (Renée François-Armand Prudhomme) nato a Parigi il 16 marzo 1839, poeta, letterato, pensatore. Gli studiosi d'arte ricordano anche diversi suoi geniali studi, nel nostro campo, fra cui *L'Expression dans les Beaux-Arts* (nella *Gazette des beaux arts* del 1873, agosto) di un sapore tutto francese e delicato.

Nuova Madonna Lauranesca in Siracusa

Dalla chiesa di S. Teresa, da parecchio chiusa al culto, è passata nella sede vescovile, a cura di Mons. Bignami, la statua in marmo della Madonna col Bambino che qui per la prima volta faccio nota agli studiosi. Essa è alta m. 1.78 compresa la base che forma tutto un pezzo con la figura secondo un sistema prevalente nelle opere lauranesche.

Madonna con Bambino - Scuola di F. Laurana - *Chiesa di S. Teresa* - *Siracusa.*

La Vergine reclina in avanti il capo dolcemente e nella destra tiene un uccellino oggi in parte mutilo.

Il lavoro presenta le caratteristiche tutte proprie di quell'arte ed io, pur non credendo di attribuirlo al maestro, son convinto ch'esso appartiene ad un suo bravo allievo. Notisi la persona alta, slanciata, l'occhio a mandorla, il modo di disporre le vesti, il partito delle pieghe, ed infine la cura posta nella base dove si vede rappresentata la Visitazione con attorno la campagna e mura turrite (1).

ENRICO MAUCERI.

(1) Per gli opportuni raffronti V. *Rassegna d'Arte*, Anno VI, N. 1, e la recente completa monografia del Burger sul Laurana dal titolo: FRANCESCO LAURANA, *Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskultur*, Strassburg 1907.

Bibliografia.

Gli ultimi due fascicoli dell'ormai ben diffusa *Rassegna d'Arte Senese*, contengono, fra altri articoli, uno studio ben illustrato di A. Canestrelli, — il quale molto fece per rimettere in evidenza l'architettura medievale tanto ricca quanto ignorata del territorio senese, — sulla bella piccola chiesa di S. Maria Assunta a S. Quirico in Osenna, la quale è stata finora ingiustamente adombrata dalla fama della prossima e celebre Pieve, onde rimase sconosciuta anche alla maggioranza de' visitatori di quell'ameno borgo. Il Canestrelli pone la fondazione delle presente chiesa nella seconda metà del dodicesimo secolo, e trova, naturalmente, molte analogie con altri edifizii sacri della medesima epoca ne' paesi vicini. — **A. Franchi** scrive su « Alcuni recenti acquisti della Pinacoteca di Belle Arti di Siena». E qui notiamo con piacere che, sotto la nuova direzione di Fabio Bargagli Petrucci, la Galleria Senese ha ripreso una nuova vita, e non possiamo che lodare caldamente i tentativi energici del nuovo direttore di acquistare tanti oggetti quanto sia possibile, data la tenuità de' mezzi a sua disposizione. Se i direttori degli anni passati avessero seguito questa via, avrebbero salvato alla città natia più di un capolavoro dell' arte senese ora passato ad arricchire qualche Museo dell'estero. Fra i recenti acquisti descritti e riprodotti dal Franchi, trovasi, al primo posto, il caratteristico polittico di Luca di Jommé (già pubblicato nella nostra *Rassegna* di Luglio, 1906), salvato, quasi per miracolo, da una prossima esportazione. Descrive poi l'A. una Madonna col Bambino in trono e due Angioli — tavola di molto valore storico ed archeologico — di Guido da Siena (già esposto alla Mostra d'Arte di Siena del 1904), generosamente regalato alla Galleria dal Prof. Galli-Dunn; un' interessante tavola, con tabernacolo recante la Vergine col Figlio, e, di sopra, la Crocifissione, opera segnata e datata (1377) del poco noto Giovanni del Biondo; e un simpatico frammento della Madonna col Bambino, assai bello di colore, il quale, sebbene ascritto dubbiosamente a Paolo di Giovanni Fei, non ha nulla di comune colla maniera così facilmente riconoscibile di quel pittore. Oltre a questi, la galleria si arricchì di due pitture, della scuola di Duccio, col solito soggetto della Madonna col Divin Figliuolo. La prima di esse, ascritta assai arditamente dal Franchi al Duccio stesso, non può — almeno secondo l'opinione nostra — in nessun modo giustificare tale attribuzione, essendo evidentemente di uno de' molti seguaci del grande maestro. Sebbene piacevole di sentimento e abbastanza fine d'esecuzione, essa rimane di gran lungo inferiore alle opere autentiche del Buoninsegna, e, nonostante l' opinione contraria del Franchi, anco meno importante e meno interessante del secondo di questi quadri, proveniente dalla famiglia Desideri. Questa tavola tanto severa e dignitosa malgrado i restauri e i danni patiti, mostra un'individualità assai più potente e marcata, onde dev'essere di qualcuno fra i primi e più importanti seguaci di Duccio. In ogni modo ci rallegriamo in ispecial modo col Sig. Petrucci di aver, col suo fine gusto, assicurato alla Galleria un lavoro di tanto interesse per la storia dell'arte Ducciesca. Auguriamo anche ch'egli non si stanchi nell'opera sua, così bene iniziata, nell'acquisto di nuovi oggetti, e sopratutto che non gli vengano negati i mezzi necessari a tal fine. — Fra gli altri scritti di questi fascicoli ve n'è uno di **V. Lusini** su due gruppi in terra cotta del Convento dell'Osservanza, cioè, quella bellissima di Giacomo Cozzarelli, rappresentante la Pietà, e quello, di simile soggetto, di Giovanni Gonnelli, detto il Cieco da Gambassi; e una nota di **C. A. Nicolosi,** sul gruppo in terracotta della Vergine col Figliuolo, ascritto a Jacopo della Quercia, della Galleria Morelli di Bergamo. F. M. P.

Bollettino d'Arte, Fasc. VII - **G. Carrocci,** *Gli affreschi di A. del Castagno.* Questo artista dipinse per la famiglia Carducci nella sua villa di Volta di Legonia tutta affrescata con figure, trasportata poi nel Cenacolo di L. Apollonia e ricche decorazioni di cui quanto resta, raggiungerà pure quelle, poichè il proprietario C. d'Ancona ne fece generoso dono al governo. — **A. Rossi,** *Le opere del monastero di Cor de' Specchi.* - In questo convento ai piedi del Campidoglio in Roma trovasi tutto un ciclo di affreschi eseguiti nel 1468 da pittore che sentì l'influenza degli artisti umbri e di B. Gozzoli e rappresentante episodii della vita di S. Francesco Romano. — Il Castello di Issogne nel Canavese, edificato da un Challant nel 1480, venne dal proprietario, il comm. Avondo donato allo Stato. — **L. Pernier,** *Scavi della missione archeologica in Creta nel 1907.* Questi ebbero luogo per opera di sigg. Stefani e Pernier nella località di Phaestos e Prinia e misero in luce, fra altre cose, interessanti bassorilievi arcaici.

SOCIETA' "TECNOGRAFICA" EDITRICE - MONETTI ANDREA, *responsabile.*

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Ravenna. — Scoperte archeologiche.

Appena il Municipio di Ravenna ebbe decisa la soppressione del dazio alle porte e dichiarato il Comune aperto, si vide la necessità di aprire alcune barriere nelle mura per agevolare le comunicazioni con l'esterno. La prima barriera si aprì, com'era naturale, di contro a via di Port'Aurea per dare un varco nel tratto maggiore (di più che due chilometri), chiuso per l'innanzi. Si presentò allora il progetto di far ricerche sull'ubicazione e sulla pianta della celebre Port'Aurea, costrutta da Claudio Tiberio nel primo secolo dell'êra cristiana, celebre per istorie e leggende e ammirata dagli artisti del Rinascimento che la copiarono più volte, come il Sangallo, il Palladio e Pirro Ligorio. Perchè è da notare che la rovina di questa porta è cosa relativamente moderna e fu decretata nel 1586 dal governo pontificio, che quarant'anni prima aveva impedito al Comune che la riaprisse e ristaurasse, e, poco dopo al priore della Badia di Porto che la smontasse, a pezzo a pezzo, e ricostruisse nel piazzale della sua chiesa. Invece dopo pochi lustri ordinò che si distrugesse e che i suoi travertini servissero a edificare o ad ornare altre porte costrutte allora.

I ristauri, sussidiati ora dal ministro Rava e premurosamente condotti dalla locale sovrintendenza dei monumenti, misurano ben tremila metri quadrati e hanno messo allo scoperto la parte bassa delle due grandi mura cilindriche laterali, nonchè larghi ruderi dei piloni fiancheggianti i due archi d'accesso alla città, di fronte alla strada che metteva al Campidoglio.

Oltre ai resti indicati si sono rinvenute, incluse nelle mura posteriori, alcune parti delle torri rotonde, ancora emergenti da terra cosicchè resteranno d'ora innanzi palesi. Dallo scavo sono pure usciti marmi lavorati e una parte dell'iscrizione che stava nel fregio, tutte cose che andranno nel Museo a riunirsi agli altri avanzi di Port'Aura, consistenti in un gigantesco capitello, in due patere e in un cuneo d'arco scolpito a cassettoni.

Le scoperte di Port'Aurea hanno poi destato nel signor Monghini il desiderio di tentar qualche saggio di scavo negli orti suoi, sotto ai quali stanno ancora muri e musaici del palazzo di Teodorico.

Richiamando l'osservanza del regolamento, la sovraintendenza ha assunta la continuazione dello scavo stesso a titolo di semplice lavoro di preparazione, ossia per avere un caposaldo per le grandi sistematiche ricerche che dovrà, a suo tempo, compiere la regionale Sovrintendenza degli scavi. Per ora si sono incontrati muri e musaici pavimentali.

A tali lavori presenzia anche Corrado Ricci, Direttore generale delle antichità e belle arti.

Siena.

La proposta per l'istituzione di un Museo Civico nel Palazzo della Signoria di Siena sembra che stia per essere attuata. Difatti si nominò dall'Amministrazione Comunale una Commissione per studiarne l'ordinamento. Speriamo però che non se ne approfitti per sfruttare le belle chiese a fine di arricchirne il Museo, come si fece già in altri paesi, e con grande danno delle opere d'arti e delle chiese stesse.

Assisi. — S. Chiara.

Richiamiamo l'attenzione sullo stato di cose nella chiesa di S. Chiara di Assisi, dove da lungo tempo rimasero in piedi le brutte impalcature destinate al ristauro degli affreschi dell'abside, ristauri che promettono di non finir mai. Intanto le finestre rimangono senza vetri. Meglio così, però, che di vederle riempite coi soliti orrori della vetreria moderna, i quali deturpan ocompletamente l'effetto di tante belle chiese della nostra Italia. Avendo veramente l'intenzione di proseguire nei ristauri in questa chiesa, c'è da sperare che le autorità faranno togliere tutti gli altari ed ornamenti barocchi che tanto guastano l'effetto interno di questo bel tempio dell'arte francescana.

Deruta. — Affresco.

Scrivono al *Corriere della Sera:*

Insieme ad un noto critico d'arte mi sono recato oggi a Deruta, paesello medievale posto a 17 chilometri da Perugia. Volevo constatare *de visu* quanto mi era stato riferito sul nuovo affresco rinvenuto nella chiesa di S. Francesco, e di cui diede già notizia il *Giornale d'Italia.* La chiesa, che fu consacrata nel 1386 è ora in stato di completo ristauro; reca dei buoni affreschi anteriori alla consacrazione, di gusto giottesco, e qua e là fra il vecchio e nuovo intonaco delle immagini che dal pennello molto probabilmente di Fiorenzo di Lorenzo vanno fino alla scuola degli Alfani, alla decadenza dell'arte pittorica umbra. Anche nell'abside, sopra la volta, s'osservano tracce di pitture, che presto saranno messe alla luce. A destra poi è l'affresco, scoperto giorni or sono nel vano di un'antica porta ricoperta in seguito nel sesecolo XVII. L'abbiamo fatto interamente sgombrare dalle macerie che lo celavano in parte. Esso occupa una nicchia che misura m. 5.30 per 1.90 e rappresenta S. Antonio di Padova, non S. Bernardino, come mi fu erroneamente riferito. Il Santo, nel saio bigio, reca in una mano una fiaccola, nell'altra un libro rosso intorno, nel fondo e nella grossezza del muro in dodici quadretti sono espressi i miracoli del taumaturgo.

Londra. — Galleria Nazionale.

Quasi alla cheticella, senza che i giornali vi abbiano ricamato sopra alcuna minaccia d'incidenti diplomatici, o che i negozianti di quadri abbiano scoperto un doppio esemplare, un altro quadro della Galleria Cattaneo è comparso alla *National Gallery.* Nella sala 13, accanto al bellissimo ritratto del marchese Giambattista Cattaneo, si può ora mirare il ritratto della marchesa Cattaneo.

Benchè il nuovo dipinto non abbia i pregi singolari dell'altro e sia stato pulito e messo a nuovo con troppa cura, è però sempre un bellissimo esemplare del Van Dyck ed è a rimpiangere che — per l'acquiescenza delle autorità genovesi — sia uscito dall'Italia.

Parigi. — Il « Diluvio » di Poussin distrutto.

I curiosi che visitavano la Pinacoteca del Louvre e che si trovavano nelle sale ove sono raccolti i quadri della scuola francese, sono stati turbati giorni sono nella loro quieta contemplazione da grida e da urli. Sono accorsi tutti verso la sala dove partiva il rumore e hanno veduto un giovanotto che con un coltello in mano stava tagliuzzando pazzamente *Il Diluvio* di Poussin, un magnifico quadro di gran valore. Guardiani e visitatori si sono slanciati sullo sconosciuto che stava per commettere altri atti di vandalismo.

Disgraziatamente il prezioso quadro di Poussin era già ridotto a brandelli; gli strappi in tutti i sensi misuravano più di due metri di lunghezza, ed il quadro è considerato come perduto.

Parigi. — Nuovo vandalismo.

Nel Museo del Louvre è avvenuto un nuovo spiacevolissimo incidente.

Una ragazza con un paio di forbici ha lacerato il quadro di Ingres *La cappella Sistina.* Gli occhi del Papa e i volti dei tre cardinali sono stati tagliati. Come ragione dell'atto di vandalismo la ragazza ha dato il suo desiderio di essere arrestata. Il Sottosegretario per le Belle Arti Dujardin Beaumetz prenderà accordi con il direttore del Louvre e col commissario di Polizia per far sì che altri simili gravi incidenti non debbano più ripetersi.

Parigi. — Altro vandalismo.

Un nuovo atto di vandalismo è stato compiuto al Louvre; ma fortunatamente è meno grave di quello che colpì il *Diluvio* di Poussin. Si tratta di un quadro di Niccolò Berghem, di 60 centimetri di altezza per 72 di larghezza, intitolato: *Paesaggio e animali.* Questo quadro si trovava nella piccola sala, ove sono raccolti i dipinti di scuola fiamminga e olandese, e sopratutto la preziosa serie dei lavori eseguiti dal Rubens per Maria De Medici.

I danni si limitano a due buchi fatti con un cavaturaccioli, in corrispondenza del muso e dell'occhio di un asino.

I guardiani, quando se ne accorsero, supposero che autori dell'atto vandalico fossero stati due ragazzetti di 14 o 15 anni che avevano notato poco prima. Si misero tosto alla ricerca di essi, ma non riuscirono a trovarli.

Il quadro fu subito portato nel laboratorio del Louvre; l'opera di riparazione durerà pochi giorni e presto il quadro di Nicolò Berghem potrà essere rimesso al posto.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C. SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO O REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

N. 1. — **Mater Purissima** (Morelli).
Formato 60 × 100 in tela panama — ***Prezzo L. 10.—***

IMITAZIONE GOBELINS

Splendide decorazioni per appartamenti

RIPRODUZIONI ARTISTICHE A COLORI
AD OLIO INALTERABILI SU TELA
PANAMA E TESSUTO ARAZZO

Richiedere il ricco catalogo illustrato (che si spedisce gratis e franco) alla:

"TECNOGRAFICA,,

SOCIETÀ ANONIMA

MILANO - Via Castelfidardo, N. 7 - MILANO

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL

L. & C. HARDTMUTH — Via Bossi, 4 — MILANO — Concessionari per la Vendita in Italia

SPECIALITA LAPIS **KOH-I-NOOR**, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE,, viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 11 Milano: Novembre 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI: Maestri minori lombardi *(con sedici incisioni)*. — E. DURAND-GRÉVILLE: Un Raphaël mèconnu au musée Poldi-Pezzoli de Milan? *(con cinque incisioni)*. — AUDY POINTNER: Un'opera finora sconosciuta di Agostino di Duccio *(con una incisione)*. — GUIDO CAGNOLA: Vandalismi. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. 1.25.
Un numero arretrato » 1.50.

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Le traccie di Roma primitiva.

Continuano le nuove importantissime scoperte nello scavo per le fondazioni del palazzo di agricoltura.

Il prof. Dante Vaglieri, aveva ordinato decisamente ai sorveglianti ed al personale addetto a quei lavori la conservazione di ogni più piccolo indizio, e non a caso.

L'ufficio degli scavi aveva cioè avvertito, a ridosso delle così dette mura serviane la resistenza di cinte più antiche, consistenti in blocchi dello spessore dai 28 ai 30 centimetri.

Un tratto di tali mura era visibile nella villa Spithoever e un' altra si riscontra nell'angolo occidentale del Palatino.

Per questi precedenti non era difficile prevedere che tale fatto si dovesse verificare anche nell'area suddetta. Infatti è venuto in luce ed è conservato ad onta dell' opposizione degli appaltatori un tratto consimile. Questi vasi, per quanto siano di carattere sepolcrale, non sono stati scoperti entro sepolcri, ma a diverse altezze. L' esperienza fatta sul Palatino aveva già dimostrato che, o gli antichi non curavano il rispetto ai sepolcri, quando si trattava di necessità di difesa, o che ci troviamo di fronte a diversi gruppi etnici.

Le mura riposano sopra un grande strato di conglomerato vulcanico incoerente, costituito da ceneri e detriti eruttivi immessi in una terra viscosa della plasticità dell' argilla che, essendo formata di silicati multipli, si presta alla fabbricazione dei vasi, fondendosi a mediocre temperatura.

Lo sterro è con ogni cura sorvegliato dall'ufficio per gli scavi. Qualora si possa ritenere che in qualche punto esistano delle tombe primitive o loro traccie sarà necessario uno scavo sistematico e scientifico, affinchè sia possibile un nuovo sprazzo di luce sulla storia primitiva di Roma.

Mentre si eseguivano le fondazioni di alcune nuove case di proprietà della Congregezione della « Divina Pietà », in via di Monte Caprino, la Direzione dell' ufficio scavi di Roma venne a sapere che alcuni muratori avevano dissotterrato un' antica, preziosa statua e che si erano recati ad esibirla a vari antiquari segretamente.

L' ufficio degli scavi compì subito indagini e un ispettore, dopo essersi assicurato che la statua esisteva ancora nel luogo dove era stata rinvenuta, si recò a rivelare la cosa all'avvocato Enrico Oietti, che rappreseta l' amministrazione della Congregazione della « Divina Pietà ». L'avvocato passò subito sul luogo col direttore dell'ufficio scavi, un ispettore, alcuni sorveglianti e vari agenti di questura.

La statua rappresenta una venditrice di polli e di frutta. È priva delle braccia e il viso è un po' deturpato, ma è un raro esempio della scultura ellenista in marmo greco, di cui si hanno a Roma pochi saggi. Gli intenditori hanno riconosciuto nella statua una riproduzione della famosa vecchia che si trova al Museo capitolino. Probabilmenie la statua, a Monte Caprino serviva di insegna del mercato che sorgeva a breve distanza dalla Rupe Tarpea.

Lo scavo odierno può valere parecchie migliaia di lire. La stutua è stata presa in consegna dall'avv. Oietti, che la fece portare nella sua provvisoria dimora.

Perugia. — Il dipinto di Matteo Gualdo giudicato apocrifo. — Scoperta di un affresco.

È noto il dubbio, che un trittico di Matteo da Gualdo esposto alla Mostra d'arte antica umbra, e proveniente dalla chiesa di S. Pietro d'Assisi, fosse una completa rifazione o una sostituzione, come opinava il Perkins. Sorsero allora voci discordi che trovarono poi eco in molti giornali. Finalmente però il Ministero ha creduto che non sarebbe male veder chiaro in questa faccenda e ha invitato a Perugia un artista di grande valore, che ha pure eseguito, or non è molto, delicatissimi restauri alla Galleria degli Uffizi. Il quadro di Matteo da Gualdo è stato osservato e studiato lungamente e si sono potute raccogliere irrefragabili prove stilistiche, tecniche e materiali, che concorrono a far ritenere l'opera un *falso moderno*. Notevole è l' indizio delle tavole connesse, su cui è disteso il dipinto, le quali in più luoghi recano visibili tracce di segatura recente.

Di questi risultati è stata già fatta relazione al Ministero. Ma qui non si arresti l'opera della ricerca: é da augurarsi che si vada in fondo e che i responsabili non vadano immuni. Per esempio, perchè non può sapersi o non si vuol sapere a chi fu affidato dai monaci di S. Pietro d'Assisi, per il *restauro*, il quadro di Matteo da Gualdo? Non è questa una legittima domanda da cui potrà venire tanta luce in questa questione, che ha messo a rumore il ceto degli artisti e dei critici?

Sappiamo intanto che è stato invitato telegraficamente da quell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, il rev. abate De Stefano a fornire schiarimenti circa il quadro discusso, giacchè si dice che egli potrebbe riferire dati molto interessanti per l'epoca in cui fu stabilito il restauro e per la persona cui fu affidato.

Vorremmo che senza vane retificenze si dicesse anche l' ultima parola sul quadro di Antoniazzo Romano o di Fiorenzo Di Lorenzo, raffigurante l'Annunciazione, che oggi trovasi a Boston e fu sottratto dalla basilica di S. Maria degli Angeli presso Assisi, e sull'avorio prezioso già esistente nel monastero di S. Chiara di Assisi e venduto due anni fa ad un francese, di cui si conosce anche il nome.

E' stato inoltre notato che mentre dei privati, come la contessa Meniconi ed il conte Ranieri di Rorbello hanno voluto sottoporre spontaneamente all'esame dell'inviato dal Ministero le loro opere d'arte esposte alla Mostra, intorno alle quali alcuni critici avevano sollevato dubbi di autenticità, dubbi ora del tutto svaniti, gl'interessati non abbiano pensato di fare osservare il Gonfalone di S. Francesco, che fu più volte giudicato una volgare contraffazione. Perchè?

Nella chiesa di S. Francesco a Deruta, mentre si restaurava il piano di una nicchia, dove è l'effresco cinquecentesco dell' Alfani, rappresentante la Vergine, S. Francesco e S. Bernardino, è venuto alla luce un nuovo affresco ricoperto dal precedente. Sino ad ora si è potuto scoprire un quadretto votivo: un bambino travolto da un gorgo d'acqua che scende dalla chiusa di un mulino. Per il colorito e per la tecnica richiama senza dubbio l'affresco di S. Antonio, rinvenuto precedentemente. Si spera poter distaccare il dipinto dell' Alfani per mettere interamente in luce l'altro più antico.

Parigi. — Importante lascito al Louvre.

Un ricco francese, morto di recente al Cairo, M. Audéoud istituì erede della sua fortuna, valutata 4 o 5 milioni, il Museo del Louvre. Ecco una fortuna che ai Musei italiani non capiterà!

Parigi. — La raccolta Kann.

Essendo morto il sig. Rodolfo Kann, la sua collezione fu nello scorso agosto acquistata da alcuni negozianti di antichità, fra cui i fratelli Duvun di Londra, per la bella somma di 25 milioni, per venderla in America. Essa comprendeva molti quadri dei migliori autori fiamminghi e olandesi, il ritratto di Giovanna Tornabuoni del Ghirlandaio, gli affreschi del Luini alla Pelucca, un *Calvario* di Giovanni Bellini, mobili, tappezzerie, sculture. Probabilmente gran parte di questi oggetti d'arte passeranno in America.

Louvre. — Il « diluvio del Poussin » restaurato.

Il *Diluvio* del Poussin, il quadro che la mano vandalica di una visitatrice del Louvre aveva barbaramente rovinato, è stato ottimamente ristaurato. Il dipinto venne trasportato su una nuova tela mediante un processo chimico che non intaccò la pittura.

Baviera. — Vendita d'un oggetto d'arte.

Il trittico di Babenhausen, una scoltura in legno eseguita prima della Riforma, lavoro finissimo e pregevolissimo, fu venduto all'incanto perchè in cattivo stato e perchè il restauro costava troppo, sebbene alcune figure si conservassero bellissime. Questa ragione non saprebbe capacitare che non crede che gli oggetti d'arte antichi debbono esser rifatti per serbare valore.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Novembre 1907. N. 11.

161

Maestri minori lombardi

II.

Nuovi dipinti di Zenale e della bottega di Butinone — Un ignoto foppesco e gli affreschi della cappella di S. Giuseppe in S. Pietro in Gessate.
I pittori da Montorfano — Gio. Donato da Montorfano e le sue opere.

La scuola preleonardesca — osservavo tempo fa, iniziando in queste colonne una serie di studi sui maestri lombardi del XV secolo men noti — è così piena di belle promesse di futuri trionfi che studiare il germe e l'origine delle glorie che non sarebber mancate, se l'arte di Leonardo non avesse attirate a sè, rendendole schiave, quasi tutte le forze artistiche della regione, è un tema di un interesse particolare. Vedemmo allora come l'influenza del dolce Ambrogio da Fossano su una larga schiera di pittori — il Bevilacqua, Agostino dei Conti da Montebello, i Piazza da Lodi, il Luini e numerosi e più modesti seguaci in molti paeselli del lago di Como — contribuisse a formare un gruppo di maestri che, almeno in parte, conservaron come carattere più appariscente della loro maniera un fondo di dolcezza che influì a render quasi popolare l'arte loro.

S. Caterina e S. Bernardino da Siena - Maniera di Butinone - *R. Pinacoteca di Brera. Archivio fotografico di Brera.*

Altri gruppi e altre tendenze — che oggi vogliamo esaminare con nuovi elementi di raffronto — sembran provare sempre più il lento ma tenace progredire della scuola lombarda, precedentemente a Leonardo, verso l'ancor lontano apice della parabola artistica.

Dopo il breve periodo — la fine del trecento e la prima metà del quattrocento — d'influenze nordiche sull'arte un po' superficiale di Lombardia, è al Foppa, dimorante a Milano dove verosimilmente ebbe scolari diretti, che dobbiamo, fin dal 1456 (data della prima sua opera conosciuta, la *Crocifissione,* della Galleria Carrara di Bergamo), il principio del risveglio della pittura locale verso più vigoroso naturalismo impresso a tutta la scuola locale, e or rappresentato attraverso nature rudi come quella di Butinone, del più misurato Zenale, del Montorfano, men direttamente dal Civerchio e, in parte, del Bergognone, or fuso con altre tendenze come per opera di Bramantino, di Bernardino de Conti, del Bergognone stesso. Per alcuni d'essi — il da Fossano, il Bevilacqua, il Bramantino, il Civerchio — la tradizione locale e le tendenze individuali dovettero esser ben radicate se nemmeno l'arte di Leonardo riuscì a travolgerli, insieme a tanti altri, nella propria orbita potentissima.

A chi esamina attentamente i prodotti dell'arte preleonardesca vien fatto di scoprire qualche volta, anche in modesti lavori, una notevole affinità con le opere di quei maestri, a riprova della tenacia con cui l'arte lombarda persisteva nelle vecchie formule rappresentate dai maggiori.

Del Bergognone conosciam già i seguaci diretti e indiretti. Del Foppa troviam l'influenza salutare in numerosi altri pittori del luogo se non precisamente sul Butinone e sullo Zenale che presentano maggiore affinità, il primo in modo speciale, con Gregorio Schiavone. Ma qualche opera secondaria deve essere avvicinata alla maniera dell'uno o a quella dell'altro dei due maestri trevigliesi e appartiene verosimilmente a qualcuno dei seguaci che dovevan seguirli nel lavoro.

Sui caratteri di alcune opere che rivelan la maniera loro senza presentarne tutte le caratteristiche e certa loro vigoria di forme — le figure di santi già in S. Maria del Giardino, ora nella galleria municipale, il trittico presso la canonica in S. Ambrogio, quattro santi in casa Bagatti Valsecchi, un *S. Antonio* nella collezione Vittadini ad Arcore, un trittico dell'avv. Cologna, un *S. Bernardo* in casa Sessa, due quadri dell'Ambrosiana — richiami già l'attenzione altrove (1): e la piccola serie fu accresciuta per opera d'altri studiosi (2).

(1) *Pittori lombardi del quattrocento,* Milano, Cogliati, 1902.

(2) W. Suida, *Neue Studien Geschichte der lombardischen Malerei des XV Jahrunderts* (in *Repertorium für Kunstw,,* 1902, XXV. 5).

S. Antonio da Padova e S. Tomaso d'Aquino – Maniera di Butinone - *R. Pinac. di Brera. Archivio fotografico di Brera.*

A quel numero possiam oggi aggiungere, come spettanti alla bottega di Butinone, tre frammenti su tavola di un'ancona conservati nella Pinacoteca di Brera (nn. 251-253). L'uno rappresenta S. Caterina e S. Bernardino da Siena, in mezze figure, volti l'un verso l'altro, sotto un edificio classico a logge architravate; il secondo S. Chiara e S. Marta, pure in mezze figure e sotto un edificio classico architravato; il terzo S. Antonio da Padova e S. Tomaso d'Aquino, a figure intere, in atto di conversare passeggiando sotto una loggia. Il colorito terreo delle carni, le pieghe, le mani scarne che mostran eccessivamente le ossa e il profilarsi del metacarpo sotto la pelle, la forma delle teste e specialmente dell'orecchio informe e cavernoso, gli stessi particolari del fondo con le curiose nuvolette del cielo a mo' di nastri bianchi richiamano le ben note caratteristiche di Butinone, ma rese più fiaccamente, con minor convinzione, come in un quadro affine, dipinto a due lati, della Galleria Municipale al Castello Sforzesco, e che presenta da un lato S. Chiara, dall'altro due santi monaci: quest'ultimo tuttavia si avvicina più alla maniera di Zenale che a quella del suo socio, L'ignoto imitatore di Butinone nei descritti quadri braidensi, nonostante la rozzezza del modellato e la poca trasparenza del colorito, seppe tuttavia dar qualche espressione alle sue figure e render bene l'atteggiamento di S. Tommaso d'Aquino che si volge dubbiosamente a S. Antonio e sembra scrutarne il pensiero.

Alla bottega del nostro Butinone appartengono anche le tarsie del coro di S. Maria delle Grazie a Milano, non allo Zenale come volle il Seidlitz che credette vedervi uno stile largo ed espressivo. Basterebbe la forma delle teste piatte e dell'orecchio mal conformato per far pensar subito a Butinone piuttosto che al suo socio più corretto di disegno; ma certe forme esuberanti delle decorazioni e la poca solidità di forme delle stesse figure consiglian di ritenerle, ripeto, di qualche tardo aiutante di Butinone.

Nonostante l'affinità fra i due maestri trevigliesi non pochi caratteri peculiari a ciascuno d'essi contribuiscono, a chi osservi attentamente, a distinguere la maniera diversa e, di conseguenza, qualche volta la bottega loro.

Al novero delle opere dello Zenale crediamo di poter oggi assegnare una tavoletta di proprietà del signor avv. Giacomo Tiragallo di Treviglio.

La Vergine v'è raffigurata, fino alla cintola, in modeste vesti, il manto azzurro (oggi quasi del tutto alterato), il corsetto rosso con scollatura quadrata, le leggere chiome fluenti sulle spalle, in atto di osservare affettuosamente e trattenere con le mani aperte il piccolo Gesù, nudo, che, seduto sul braccio della madre e in parte riparato da una pezzuola bianca a molteplici piegoline, si volge timoroso allo spettatore mentre allarga le piccole braccia per stendere una corona di corallo che la madre gli porge. Le carni son giallognole; l'esecuzione è timida, infantile, le poche tinte son messe quasi *a corpo*, con pochissima scienza degli effetti delle luci, e

La Madonna col Bambino - B. Zenale - *Del Sig. G. Tiragallo di Treviglio.*

i capelli son lumeggiati finemente come usavano i miniatori; ma dalle due piccole figure spira una grazia delicatissima che fa perdonare la durezza prevalente e qualche

menda, specialmente nelle estremità. Il viso ovale della Vergine, le occhiaie larghe dalle sopracciglia duramente segnate ad arco, il mento piccolo, l'orecchio ben modellato, la forma delle dita, il colorito che ha poche risorse di gradazioni avvicinano il piccolo quadro a quelli che con qualche attendibilità si possono attribuire allo Zenale e alle stesse figure muliebri della parete di destra nella cappella Grifi in S. Pietro in Gessate che, nel fascicolo precedente di questa stessa rivista, vedemmo appartenere verosimilmente allo stesso maestro.

Ma nel quadretto del signor Tiragallo — che può essere vantaggiosamente confrontato con l'analogo raffigurante la Madonna col Bambino, in Brera, di Butinone, di fattura più evoluta e tanto lontana da questa nel modellato, nei tipi, nel colorito stesso, quasi esponente della diversa natura del Butinone — l'arte più delicata e pur « crudetta », per dirla col Vasari, di Zenale vi appare come in un'opera giovanile, ancor timida. A un periodo ben più avanzato, quando l'arte dello Zenale aveva già trovata tutta la sua vigoria d'espressione, appartengono invece due mezze figure di santi del Museo Poldi Pezzoli (nn. 662-666), su tavola tutta d'un pezzo, con la cornice intagliata a ghirlanda, che oggi ci è dato far meglio conoscere con le unite riproduzioni: l'esame loro ci riconferma nell'attribuzione allo Zenale messa da noi innanzi anni or sono. L'una presenta l'effigie di S. Girolamo, col cappello e la rossa veste cardinalizia, col libro aperto nella sinistra e gli occhi fissi dinnanzi a sè, leggermente lagrimosi; l'altra ha la figura di S. Ambrogio, in veste pastorale, col tradizionale staffile brandito nella destra a colpire gli eretici, e il pastorale nella sinistra: ha l'occhio torvo, un po' incerto, fisso. Le carni son di una tinta grigio-calda abbastanza luminosa, con sapienti riflessi nelle parti ombrate; le dita grosse, gli zigomi larghi, il taglio della barba, le rughe della regione sopracigliare richiaman da vicino le mezze figure dei dottori della chiesa nella predella dell'ancona di Treviglio e specialmente una di esse. Sarebbe difficile invece trovare, con W. Suida, rapporti fra quei due tondi del Museo Pezzoli e l'*Adorazione del Bambino* attribuita al Civerchio, già nella chiesa del Carmine e ora nella Pinacoteca di Brera, nella quale il viso del vecchio Giuseppe presenta un curioso modellato a strati che fa sembrare quasi coriacee le carni aggrinzite: aspetto che quei tondi non hanno.

I detti due tondi ricordano un motivo analogo del socio Butinone che, con maggior durezza e più ricerca di naturalismo, eseguì le due mezze figure di santi di proprietà del sig. Aldo Noseda e una terza nella Galleria di Parma. Anche la differenza notevole nelle dimensioni toglie il dubbio che tutti i tondi potessero in origine far parte di un'unica opera dei due trevigliesi.

S. Girolamo e S. Ambrogio - B. Zenale - Museo Poldi Pezzoli - Archivio fotografico di Brera.

***

D'altra mano e non d'un seguace di Zenale sono invece le due figure intere di santi — S. Antonio da Padova e S. Stefano (nn. 661-665) — nello stesso Museo Poldi Pezzoli, sottostanti ai due tondi descritti.

Le due figure — che converrà riunire, perchè, come può vedersi dalla riproduzione che ne diamo, facevano parte, senza divisioni di sorta, della stessa composizione — eseguite a contorni duri, non molto sapienti nel modellato, ma sufficientemente colorite e ben composte, sono da avvicinare alla maniera del Foppa e appartengon verosimilmente alla sua bottega come ne lascian credere le forme un po' larghe dei visi, lo spezzar delle pieghe, la tonalità generale. Si veda, per esempio, quanta affinità passi fra questi due santi e il S. Vincenzo e il S. Antonio da Padova del grande polittico del Foppa della Pinacoteca di Brera: v'è l'uguale larghezza dei volti e specialmente l'abbondanza nel mento, v'è lo stesso modo di piegare le tonache, v'è in due di quei santi lo stesso ricader dei panni sul pavimento in modo da lasciar scor-

gere a pena la punta dei piedi: e analoghi ne sono gli atteggiamenti.

Per quanto se ne può giudicare da quel dipinto frammentario e come può permettere un confronto di opere di tecnica diversa è a sospettare che allo stesso ignoto seguace del Foppa appartengano gli affreschi della cappella di S. Giuseppe — la seconda a sinistra — in S. Pietro in Gessate, attribuiti quando al Civerchio, quando, come dal Mongeri, a Donato da Montorfano, e dal Calvi... al Pisanello! Ma le vecchie attribuzioni non hanno serio fondamento. La cappella — a vôlte archiacute — fu così racconciata, nel 1486, da un padre Leonardo Lurata da Vercelli, canonico Lateranense e parroco di S. Barnaba. Il pittore vi svolse i fatti di S. Giuseppe e della Vergine nelle pareti — lo *Sposalizio* e il *Transito della Madonna*, e *Cristo fra S. Pietro e S. Paolo* — raccordati fra loro da finte architetture classiche a pilastri ornati di fregi geometrici. In finte nicchie, su le scene maggiori, son collocate molte figure di santi e d'angioli suonanti e cantanti, al di sopra dei quali si aprono finti tondi che racchiudono mezze figure di angioli bianco-vestiti. Altre figure di santi son collocate nei finti archi, negli intervalli fra le pareti maggiori. La scena dello *Sposalizio*, nell'aggruppamento generale e nel partito architettonico del

S. Antonio da Padova e S. Stefano - Scuola del Foppa - *Museo Poldi Pezzoli. Archivio fotografico di Brera.*

Particolare del polittico del Foppa - *R. Pinac. di Brera - Archivio fotogr. di Brera.*

fondo ricorda qualche po' il soggetto analogo espresso da Masolino da Panicale in uno degli spicchi della volta nella collegiata di Castiglione d'Olona; ma la reminiscenza è forse casuale. Alcune parti della decorazione son prettamente foppesche: gli angioli biondi e paffuti, dalle corte vesticciuole che lascian nude le gambe ben tornite e sopratutto gli altri angioli bianco-vestiti dei tondi e degli archi delle volte sono i compagni di quelli che, nella cappella di S. Pietro Martire, in S. Eustorgio, sorreggono giocondamente, ad ali aperte, gli stemmi del committente. I visi larghi, il sentimento del naturalismo nelle figure di adulti, le fronti spaziose nelle figure muliebri, la stessa decorazione richiamano, ma più modestamente espressi, i caratteri del vecchio Foppa. Nelle parti quasi esenti da' ritocchi, e specialmente nelle figure dei santi nelle nicchie, dalle vesti abbondanti con pieghe che si risolvono in terra in piegoline spezzate, la somiglianza con le due figure di santi del Museo Poldi Pezzoli che ho descritto è notevole: nelle une e nelle altre ritornan gli stessi tipi e certe occhiaie dure e troppo arcuate che danno alle figure un'apparenza rigida, imbambolata.

Numerose sono le prove, nell'arte preleonardesca, di un'influenza diretta del Foppa — oltre che su maestri che poscia fusero gli elementi da lui attinti con le proprie tendenze originali — anche su artisti minori che ripeterono, con poca originalità, le forme del maestro. A quelle prove possiamo aggiungere ora le ricordate.

***

Un altro maestro che sembra aver influito sulla

scuola lombarda preleonardesca maggiormente che non si creda è Giovanni Donato, di Montorfano. E' noto come questo paese, nel comasco, vanti numerose benemerenze a pro dell'arte della regione. Di Montorfano erano infatti quel Paolino che nel periodo 1402-1430 preparava i disegni per le vetrate e le *gorgule* del Duomo (1), Abramo che nel 1430 eseguiva piccoli lavori di pittura per la stessa fabbrica, Giovanni che nello scorcio dello stesso secolo lavorava nel Castello di Milano, Luigi del quale era una grande pala, datata 1495, a San Giovanni Pe' de Monte in Como e che, venduta, passò all'estero, Bernardino che nel 1513 dipingeva nella torre del Brandale a Savona, Giovanni Battista ricordato dal Varni e dall'Alizeri, Giovanni Donato, il noto pittore della *Crocifissione* nel refettorio di S. Maria delle Grazie a Milano, e altri.

Fra tanti, oltre l'ultimo ricordato, il solo del quale rimanga tanto da darne un' idea del suo valore è Luigi di Donato (non Donati come legge il Monti, che del patronimico sarebbe disposto a fare un nome di famiglia). La sua ancona a più comparti della Confraternita del Sacramento di Moltrasio segnata *Hopus Aluisii Donati Mln.* (Mediolanensis) 1507, col *Presepio*

(1) *Annali del Duomo di Milano*, App. Vol. II, Milano 1882 e F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del quattrocento*, Milano, 1902, pag. 205-207, anche per gli altri artisti da Montorfano.

Lo sposalizio della Vergine - Scuola del Foppa - *Cappella di San Giuseppe in S. Pietro in Gessate, a Milano - Fot. Montabone.*

Particolare degli affreschi nella cappella di S. Antonio Abate in S. Pietro in Gessate, in Milano. Gio. Donato da Montorfano - *Fot. Montabone.*

nel centro e molti santi ai lati, in una ricchissima cornice a intagli, fu illustrata dal Monti stesso che ritenne che il pittore potesse esser veramente da Montorfano e presentasse analogie con la scuola vercellese. Il pittore vi si rivela modesto compositore e pittore: le figure vi son tozze, il panneggio è pesante, ma nell' insieme — anche per effetto della ricchezza della cornice di puro sapore classico lombardo — l'opera è abbastanza vivace e attraente meglio di quelle di un contemporaneo, il Passeri, che nel comasco lasciò diverse opere in ricche cornici, segnate e datate dal 1488 al 1508. Il Monti ricordava pure, nella sua utilissima *Storia ed arte nella provincia e antica diocesi di Como*, una tempera del 1520 a Moltrasio col Crocifisso e due angioli e molte immagini di santi a grandezza circa la metà del vero e che presentano qualche affinità con l'arte del Foppa: deve trattarsi quindi di opera di altro artista che il Luigi di Donato.

Gio. Donato da Montorfano è noto per aver legato il proprio nome alla *Crocifissione* di S. Maria delle Grazie.

Il confronto con quest'opera che de-

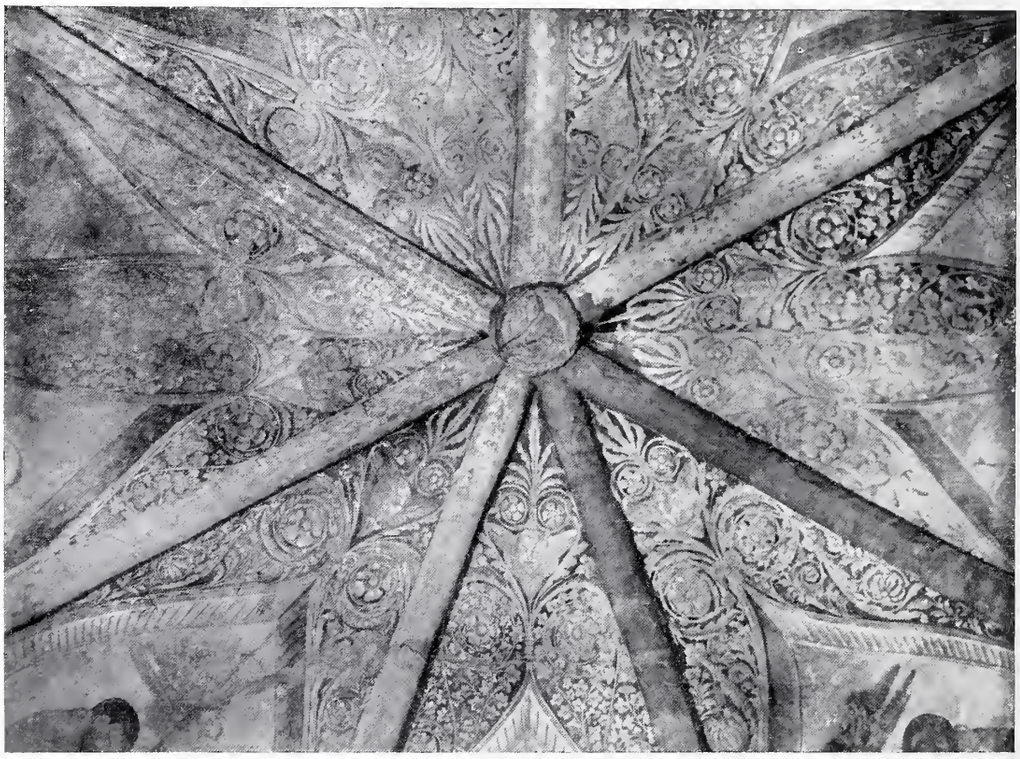
Particolare degli affreschi nella cappella di S. Antonio Abate in S. Pietro in Gessate, a Milano Gio. Donato da Montorfano - *(da un disegno).*

scriveremo permette di attribuire al Montorfano anche l'altra *Crocifissione* dell'antico refettorio nell'ex convento di S. Agostino Bianco. Ma prima di questi lavori saremmo disposti a collocare la decorazione della cappella di sant'Antonio Abate, la terza a sinistra, in S. Pietro in Gessate, presso quella su descritta di S. Giuseppe.

La cappella di S. Antonio fu ornata e compiuta a spese di Antonia de Michelotti per deporvi le spoglie del marito cavaliere Mariotti da Obiano morto nel 1464; ma poichè essa non morì che dieci anni dopo, lasciando 200 scudi perchè servissero ad ornare la cappella, è probabile — e lo stile delle pitture ci conforta a crederlo — che gli affreschi non sian stati eseguiti subito, alla morte della committente, ma qualche anno dopo, cioè verso il 1480: sempre troppo presto, ad ogni modo, perchè potessero essere state fatte, come vorrebbero il Mongeri e le solite guide, dal Civerchio, che non iniziò la propria attività che dieci anni più tardi. Quanto alla attribuzione allo Zenale, proposta da qualcuno, non crediam necessario insistere per provarne l'inverosimiglianza, tanto i caratteri artistici suoi, ormai sufficientemente chiariti, son diversi.

Il pittore rappresentò, sulle pareti laterali, gli episodi della vita di S. Antonio: i miracoli, la sua spiegazione del mistero della Trinità, la guarigione dell'ossesso, e istorie minori; nel timpano dell'arco, a destra le grandi figure di S. Giorgio Magno, di S. Girolamo, di S. Agostino; in quello di sinistra, S. Ambrogio e San Benedetto; ne' sei spicchi delle vôlte — ricche di un aggrovigliamento abbondantissimo di viticci, di pampini, di foglie che sembra preludere, con minor naturalismo, a un motivo analogo caro all'arte leonardesca — in nove mandorle santi e sante; e così nei fianchi delle finestre. « Ma tutta cotesta parte alta » lamentava fin d'allora il Mongeri « s'annebbia di una efflorescenza nitrosa, che, doloroso a dirsi, minaccia in breve la distruzione di tanto prezioso avanzo della vecchia arte lombarda ». S'aggiunga che i ritocchi non son mancati anche qui, come nella vicina cappella.

Per quanto la distanza di tempo fra questi dipinti e l'opera successiva del Montorfano alle Grazie sia rilevante — circa quindici anni — e la mancanza di opere note intermedie impedisca più sicuri confronti, tuttavia noi vediamo chiaramente negli affreschi della cappella di S. Antonio Abate i principali caratteri dell'arte del Montorfano, quali i visi accigliati, larghi, piuttosto volgari, dalle mandibole troppo sviluppate, gli zigomi pronunciati, il colorito bruno, pesante, l'eccessivo agglomeramento degli edifici di tipo lombardo nel fondo con le inevitabili torrette quadre merlate, coperte di tegole, e lo stesso spirito infantile nel paesaggio pieno di piccole sorprese, di



La volta della cappella di S. Antonio Abate in S. Pietro in Gessate a Milano - Gio. Donato da Montorfano - *Fot. Montabone*

viottoli giranti come labirinti intorno alle case, ai piedi delle roccie irte, e il terreno tormentato fino all'esagerazione che condurrà il pittore a cambiare il piano della *Crocifissione* nelle Grazie in un greto, coperto di sassolini e di screpolature. I visi femminili, larghi e piatti, ricordan da vicino quelli delle pie donne intorno alla Vergine nell'affresco dell'ex convento di S. Agostino Bianco; le chiome femminili scendono abbondanti, come in quelle due composizioni, e a mo' di serpentelli. Nella grande scena della *guarigione dell'ossessa* la figura piuttosto volgare dell'adulto che assiste al miracolo, dal viso quadrato, la barba corta e scura, gli occhi infossati e truci, è del tutto identica ad altre che nelle due *Crocifissioni* del Montorfano ritornan più volte; i vecchi hanno le lunghe barbe bianche e i baffi spioventi che sembran di stoppa, come quello nel centro della composizione di S. Agostino Bianco, e gli orecchi troppo larghi al sommo e troppo piccoli in basso, come in certe figure nella *Crocifissione* delle Grazie. Gli stessi angioletti raccolti, in gruppo, in alto, sulla scena del miracolo della guarigione, hanno le stesse forme sottili e le alucce aperte e apuntite di quelli che fanno corona al Redentore morente nelle Grazie. Le stesse rocce a strati che sorgono da un lato del paesaggio in una delle pareti della cappella hanno la stessa bizzarra struttura — che ricorda il movimento delle onde — che ritorna verso il centro nello sfondo della *Crocifissione* delle Grazie.

La Crocifissione - Gio. Donato da Montorfano - *Refettorio del Convento delle Grazie in Milano* - *Fot. Ferrario.*

Ma gli affreschi della cappella di S. Antonio, più poveri di esecuzione, non presentano ancora la ricerca di naturalismo che nella composizione delle Grazie troverà forse la espressione più esagerata di tutta la scuola lombarda; e le pieghe dei panneggiamenti, lungi dal moltiplicarsi, alla moda padovana, in troppe combinazioni e spezzarsi così da sembrar di carta, scendono invece rigidamente monotone in linee parallele e, qua e là, nelle vesti femminili, sotto le ginocchia s' incavano quasi a mo' di nicchie.

Nel 1495 il Montorfano lavorava nel monastero di S. Maria delle Grazie. Le memorie del convento raccolte dal Gattico assicurano che « Donato Mont'Orfano dipinse quella Gerusalemme e Crucifissione di Cristo Salvatore che si trova in capo del refettorio e le figure che sono nel secondo claustro detto il grande, cioè sopra le porte del lui transito » (1).

(1) Archivio di Stato di Milano. Fondo di Religione. S. Maria delle Grazie. Busta 546. Storia ms. del Gattico. c. 63 e seg.

La *Crocifissione* è segnata, in basso:

1495
. IO . DONATVS
MONTORFANUS . P.

ed è dipinta, com'è noto, nella parete di contro alla *Cena* di Leonardo da Vinci; nonostante la rovina di quest'ultimo capolavoro, quanto ne rimane è più che sufficiente a far impallidire, nel confronto, l'arte del rude pittore di Montorfano: anzi le due composizioni, l' una di contro all'altra, rappresentan stranamente due tendenze opposte. I pallidi avanzi dell'opera vinciana trionfano vittoriosamente sulla rigida scena del vecchio lombardo, eseguita quasi nello stesso tempo.

Il Montorfano, pur popolando, anzi affollando esageratamente la sua composizione, non è riuscito a dare molta drammaticità alla scena: la preoccupazione della simmetria lo ha indotto a collocare, a parti equidistanti, i due crocefissi laterali, i due cavalieri campeggianti ai lati del Crocifisso centrale, i due santi inginocchiati e, dietro questi, ad alzare nello stesso modo, da ambo le parti, la linea della composizione del primo piano, collocando S. Giovanni e, poco lungi, un gruppo di monache da un lato, e la Vergine con le pie donne e un gruppo di santi dall'altro. La composizione in tal modo appare freddamente studiata e composta, come si dovevan comporre le scene dei *Misteri* nelle rappresentazioni della Passione sulle piazze: la posa appare dovunque. A pena forse nei gruppi secondari dei soldati che si affollano dietro i gruppi principali è qualche vivacità di motivi e qualche spontaneità di atteggiamenti. Con minor numero di figure un altro lombardo, dieci anni prima — il Butinone in una scena della predella nell'ancona di Treviglio — era riuscito ad ottenere maggior sentimento drammatico nella stessa scena; e il Bramantino nel noto quadro di Brera, nonostante certe incongruenze, aveva svolto lo stesso soggetto con maggior efficacia e più modernità d'intenti.

Il Montorfano sembra aver voluto dare alla sua scena la maggior grandiosità e la più sentita espressione drammatica: ha sviluppata la scena in un'ampia valle limitata da collinette rocciose e v'ha agglomerato una sessantina di figure, ma senza riuscire a rendere l'aspetto tragico del grande avvenimento. Ha potuto solamente imprimere agli sgherri, che si giuocano ai dadi le vesti del Signore, e ai

soldati coperti di celata e di lorica le più volgari fisionomie perchè il suo sentimento personale una volta tanto gli facilitava il compito. Il colorito è piuttosto vivace, ma prevalentemente freddo: il cielo, in basso, è color cenere, le carni son di rosso-cupo, le vesti con predominio di rosso e di giallo; tutto è eseguito con estrema diligenza, specialmente le carni a gradazioni leggermente sfumate: e qua e là l'artista ha ecceduto dal suo compito, eseguendo a rilievo alcune parti, specialmente le celate dei soldati. Nel fondo Gerusalemme è rappresentata con una serie di edifici di tipo classico fra i quali spicca, a mo' di doppio arco trionfale, la porta che dà accesso alla città, di puro sapore bramantesco.

Qualche reminiscenza dell'arte del Foppa si può notare nel naturalismo di alcune parti, nella forma dei volti larghi, nei tipi degli angioli che si librano, in atteggiamenti di dolore, intorno al Crocefisso. Ma in complesso il Montorfano — più nell'apparenza forse che nella sostanza — appare piuttosto un tardo seguace della scuola squarcinesca che un prodotto della scuola locale.

Se crediamo al Gattico altre tracce dell'opera del Montorfano dovrebbero trovarsi nel convento delle Grazie.

La Crocifissione - Gio. Donato da Montorfano - *Ex convento di S. Agostino Bianco ora casa Ravizza in Milano.*

Ma le figure di santi nei tondi dei peducci degli archi nel chiostro grande e nelle lunette delle finestre e della porta del capitolo son più vicine all'arte del Butinone che a quella del Montorfano. Fra gli affreschi, oggi in gran rovina, che si stendono sotto le pareti del gran chiostro delle Grazie, una *Flagellazione di G. C.* e un *Cristo al pretorio* appartengono all'epoca in cui il Montorfano lavorava nel convento; ma la prima composizione è opera d'un ignoto pittore lombardo che riproduce figure lunghe, di forme povere, di colorito bruno terreo. Il *Cristo al pretorio* — da quanto se ne può giudicare dalle poche tracce rimaste attraverso le decorazioni nuove del periodo barrocco — sembra invece veramente opera del Montorfano, dai tipi un po' volgari degli sgherri coperti della solita ampia celata, dal colorito pesante, dalla architettura veramente attraente della sala a pilastri dorici reggenti un'ampia volta a botte ornata a lacunari e riccamente profilata, che rivela nel pittore un architetto colto e, in questa parte, non privo di fantasia. Le altre decorazioni a monocromato del chiostro si attribuiscono di preferenza al Bramantino. Nella saletta del capitolo son pochissime tracce di un'altra antica *Crocefissione*. Il Caffi lo ricordava come « figlia probabilmente dello stesso pennello », ma un esame anche rudimentale oggi non v'è più possibile.

A una successiva maniera del Montorfano appartiene l'altra *Crocefissione* dipinta, a fresco, nell'antico refettorio del soppresso convento delle monache domenicane dette di S. Agostino Bianco (dal colore dell'abito delle religiose), o meglio di S. Agostino e Pietro Martire in Porta Lodovica, oggi casa Ravizza, in Corso San Celso n. 6 (1). La chiesa e il monastero erano appartenuti, fin dal 1354, agli Umiliati; il Montorfano dovette eseguire la decorazione del refettorio intorno all'anno 1500. La composizione, — con minor numero di figure a causa dello spazio che obbligò il pittore a stringere fra loro i tre crocefissi e le figure sottostanti, dando alla scena una distribuzione verticale anzichè orizzontale come alle Grazie — ripete su per giù il motivo predominante della *Crocefissione* del 1495: due soldati a cavallo, l'uno di fronte all'altro ai due lati della croce centrale, l'uno di faccia, ad-

(1) C. Fumagalli - D. Sant'Ambrogio - L. Beltrami, *Reminiscenze di storia ed arte di Milano*, Milano, Pagnoni 1892, P. II.

ditante il sacro legno, l'altro di profilo a mani giunte, e due gruppi predominanti alle due parti: S. Giovanni a destra del riguardante, le pie donne a sinistra, e la Maddalena abbracciante la croce nel mezzo; e nel fondo il solito edificio con un corpo rotondo centrale, due torri quadrangolari ai lati e due porte ad arco, con gli stessi viottoli serpeggianti a destra e a sinistra. La preoccupazione della simmetria ritorna anche qui e ripete più freddamente un tema schematico prestabilito. Ma, in questa seconda composizione, il gruppo delle Marie ai piedi della croce non manca di soavità e le figure dell'altro lato, e specialmente il S. Giovanni, lasciano già intravedere, nell'arte del rude pittore di Montorfano, qualche influsso leonardesco.

Crocifissione - Scuola lombarda - *R. Pinacoteca di Brera. Archivio fotografico di Brera.*

Altre notizie e altre opere del Montorfano non si conoscono, come non v'è traccia sicura di una permanenza a Brescia di cui qualche scrittore — non si sa con che fondamento — fa cenno. Nella galleria di Brescia non gli appartiene un quadro con *S. Giorgio che atterra il drago* che gli si vorrebbe attribuire. Il Caffi, che raccolse notizie di diversi antichi maestri lombardi, non ricordati dal Calvi nella sua storia degli artisti che fiorirono durante il governo visconteo e sforzesco, non riuscì a raccogliere nulla più di quanto si riferisce all'affresco delle Grazie, « ripulito e ravvivato » ai suoi giorni, e a qualche altro problematico dipinto nel chiostro che abbiam cercato di identificare. Quanto alle pitture che il Montorfano, secondo le ricerche del Torteroli negli archivi liguri, avrebbe eseguito in Savona nel 1478 non se ne sa nulla. Il Caffi sospettava che fosse suo figlio quel Bernardo da Montorfano che nel 1513 eseguiva, a fresco, alcune figure sulla torre del Brandale, fatte poi cancellare più tardi, e ch'era incritto nella matricola dell'arte dei pittori e degli scultori di Genova. Il Caffi ricordava anche un quadretto del Museo Cavalleri rappresentante un S. Martino a cavallo, firmato da un Giovanni da Mont'Orfano di Milano, opera non bella e non dell'autore delle Crocifissione (1).

Particolari degli affreschi già in S. Maria Incoronata - Scuola lombarda - *R. Pinacoteca di Brera. Archivio fotografico di Brera.*

Qualche dipinto di minore importanza ricorda alcune delle caratteristiche del Montorfano ma fuse con quelle d'altri maestri del tempo. Tale una *Crocefissione* su tavola (n. 730) ritirata opportunamente da poco — data la carestia di opere di quel momento — nella Pinacoteca di Brera, che l'aveva in proprietà, dalla chiesa di S. Angelo dove era nascosta da una tenda, a grande altezza, e del tutto inutile al culto. Le vecchie guide l'attribuivano al Bramantino: ma da una parte la somiglianza notevole fra i tre crocifissi di quella tavola e quelli di quasi identici atteggiamenti della *Crocefissione* del Foppa della Galleria di Bergamo, e dall'altra i ricordi delle forme proprie del Montorfano in diverse figure di quella tavola di Brera — specialmente nelle donne ai piedi della croce, dai visi larghi, con poco carattere, nella bella figura del santo inginocchiato, piuttosto affine, anche nei partiti delle pieghe profonde e abbondanti, a quelle ai piedi del Crocifisso nelle Grazie — e lo stesso carattere del fondo cosparso di vivaci figurette di cavalieri e ricco di particolari un po' affini a quelli cari al Montorfano, lascian credere che questa terza *Crocifissione*, nella quale tuttavia il S. Giovanni e la Maddalena ricordan qualcosa dell'arte del Bramantino, appartenga a un pittore lombardo dello scorcio del XV secolo o dell'inizio del successivo che, come altri, fuse in un eccletismo curioso elementi diversi.

Qualche traccia delle forme e dei motivi proprii anche al Montorfano è pure negli affreschi già nel refettorio dei monaci agostiniani di S. Maria Incoronata in Milano e ora nella Pinacoteca di Brera (nn. 10-14) raffiguranti, frammentariamente, una grande Crocefissione, due vescovi agostiniani, S. Antonio da Padova e due profeti. La chiesa era stata fondata nel 1446-58 col concorso principale del duca Francesco Sforza. Benchè si ritenga che nella figura dell'agostiniano offerente che in quella composizione si osserva sia a riconoscere Gabriele da Cotignola, fratello di Francesco Sforza, monaco in quel convento dove morì e fu sepolto nel 1457, è evidente che quegli affreschi, anche ricordando il personaggio, son posteriori. Ce ne fa fede l'esecuzione disinvolta e di fattura larga per quanto di modesta vigoria e di forme piuttosto languide; le carni vi sono rosee e i tipi femminili abbastanza delicati. A noi par di trovarvi qualche po' delle forme dell'arte di Bramantino fusa con qualche reminiscenza — forse causale, in qualche parte secondaria, nei particolari e nello sfondo a ricca architettura lombarda con che è raffigurata Gerusalemme — di quella del Montorfano.

(1) Michele Caffi, *Di alcuni antichi maestri d'arte in Lombardia* (in *Arch. Stor. Ital.*, III serie, T. XVII, 1873 e in *Arch. Stor. Lombardo*, V, 1878, pag. 87).

Dello stesso ignoto pittore di detti affreschi dell'Incoronata sono le quattro figure, già nel cortile dell' Ambrosiana e ora collocate al sommo dello scalone di accesso alla galleria, dal Morelli attribuite al Montorfano (n. 2-5) tolte dalla chiesa della Rosa e rappresentanti S. Caterina da Siena, il vescovo Bartolomeo Vicentini e altri due santi, entro belle finte nicchie classiche a marmi poli-

Particolare degli affreschi di S. Maria Incoronata - Scuola Lombarda - *R. Pinac. di Brera. Archivio fotografico di Brera.*

cromi: son di fattura un po' debole ma nobilmente ideate, dalle pieghe larghe, fluenti, i visi larghi, dolci, di limitato naturalismo e in tutto corrispondenti a quelli decritti, ora a Brera.

Per quanto queste ultime siano opere modeste ho voluto ricordarle e darne qui la riproduzione perchè alla futura esatta conoscenza della primitiva arte lombarda anche i prodotti minori potran giovare a colmare le lacune, quasi altrettanti anelli di una catena che, oggi spezzata e dispersa, potrà esser ricomposta in avvenire purchè le varie parti ne sian raccolte e conservate.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

Un Raphaël

mèconnu au musée Poldi-Pezzoli de Milan?

Un grand historieur de Raphaël, Passavant, disait, il y a un demi-siècle, qu'on n'a pas à tenir compte des ouvrages que le peintre d'Urbin a pu executer dans l'atelier, d'après les dessins et sous la survellance immédiate du Pérugin, lequel en est seul responsable.

La règle formulée par Passavant est vraie d'une façon générale; elle s'applique à tous les peintres connus, dans leurs rapports avec celui qui leur enseigna l'art de dessiner et de peindre; elle s'applique à tous, excepté à un seul, Raphaël, qui a été beaucoup trop grand, dès le début, pour noyer complètement sa personnalité dans celle de son maître. Du moins, cette période d'absorption a elle été très courte, et nous essaierons de prouver qu'elle remoute à la première adolescence, pour ne pas dire à l'enfance, de Raphaël.

Les idées que nous allons énoncer ne se sont pas éveillées brusquement dans notre esprit. Elles ont eu, au contraire, une germination très lente, qui a duré des années; et cette germination n'a pas été déterminée par des études biographiques sur Raphaël, par la lecture des nombreux ouvrages publiés sur le maître...

Ecartons tout de suite un malentendre: ce que nous venons de dire brièvement et, par suite, imprudemment, — car rien ne prête au malentendre comme une phrase courte, pleine des sous-entendres — ne signifie pas que nous ayons négligé de lire au moin l'essentiel de la littérature raphaëlesque; mais nous l'avons lu, sans le relire continuellement. Or, c'est en relisant dix foix les mêmes textes, qu'on arrive à remarquer entr'éux telles concordances restées longtemps inaperçues. Chaque historien d'art a sa tourume d'esprit, sa maniere propre de chercher la vérité. L'un aime à fouiller les archives, à collationner ce que les autres en ont extrait, ce qui ne signifie pas qu'il se prive du plaisir d'admirer et d'étudier les œuvres d'art; l'autre, sans le désintéresser des faits acquis, sans dédaigner les inappréciables renseignements fournis par les archives, trouve dans l'examen esthétique et technique des œuvres d'art une satisfaction plus immédiate de ses goûts.

« Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux » a dit un grand homme qui avait autant de bon sens que d'esprit. De même, pouvrait-on dire, tout genre de recherche est bon, à condition qu'il ne soit pas stérile. Le nôtre nous a donné des risultats plus nombreux que nous n'aurions même songé à l'espérer. Nous ne citerons, parmi ces résultats, que ceux qui se rattachent au Raphaël méconnu du musée Poldi-Pezzoli.

Tout le monde a déjà deviné qu'il s'agit d'un charmant petit tableau (n. 603) attribué au Pérugin: la *Vierge avec l'enfant et deux anges*. Nous ne prétendons pas retirer entièrement cet ouvrage au Pérugin: nous affirmons seulement qu'il fut, en entier, exécuté par Raphaël: la Vierge et l'Enfant d'après un dessin du Pérugin, les deux anges d'après des dessins de Raphaël.

Quel est, en somme, le criterium qui nous permet d'opérer presque à coup sûr la séparation entre les ouvrages du Pérugin et ceux de Raphaël? Ce criterium est bien simple: il consiste à examiner les ouvrages de peinture au point de vue de l'exécution.

Tout le monde s'accorde a dire que chaque artiste a son exécution propre, de même que toute personne a son écriture. Pourtant, dans l'histoire de l'art, combien sont rares ceux qui attachent à l'éxecution toute l'importance qu'elle mérite! On s'occupe davantage du style, qui est plus apparent, qui mérite, certes, d'être mis en ligne de compte, mais qui est un caractère moins personnel et moins sûr.

Il y a douze ans, peut-être quinze, que nous avons songé, pour la première fois à chercher la main de Raphaël ou celle du Pérugin dans des ouvrages dont l'attribution n'était par bien fixée. C'est par le paysage que ce travail de séparation a commencé. Si l'on compare une œuvre du Pérugin, bien authentique, indiscutable, executée par ce maître avant l'âge de cinquante ans, et une oeuvre

de Raphaël contemporaine du *Sposalizio* (à plus forte raison si elle lui est postériere), il sera impossible, malgré des analogies de premier coup d'oeil, de ne pas apercevoir les differences bien nettes qui séparent les fonds de paysage du Pérugin de ceux de Raphaël. Celui-ci est plus près de la nature dans le détail, il n'emploie presque jamais ces taches de vert foncé sur un fond vert clair (devenue aujourd'hui, par suite de changements chimiques, d'un ton brun sur un fond jaune clair) qui donnent si souvent aux prairies et aux collines du Pérugin un aspect tigré. Ses herbes ne sont pas, comme celles du Pérugin, des arcs tantôs verts, tantôs presque blancs, qui se coupent d'une façon un peu trop réguliere. Les points de lumière qu'il met dans ses arbres n'ont pas la régularité de forme et de dimension de ceux de son maître; on y sent dejà poindre la forme de la feuille, et surtout, ces points blancs ou clairs sont groupés de façon a modeler les formes arrondies des rameaux dont se compose la masse d'un arbre. Enfin, les rochers de Raphaël sont plus solides; sa perspective aérienne est plus parfaite; on sent mieux l'air circuler entre ses arbres lointains, bien séparés les unes des autres.

La Madonna col Bambino e angioli - Attribuito a P. Perugino - *Museo Poldi-Pezzoli* - *Fot. Brogi.*

Ceci soit dit sans vouloir ôter au Pérugin sa gloire de paysagiste. On compterait facilement sur ses doigts, dans toute l'histoire de la peinture, ceux qui ont su mieux que le maître de Pérouse, ou même seulement aussi bien que lui, répandre l'air et la lumière dans un vaste pan de paysage, faire vibrer sous le soleil le bleu d'un ciel pur encore mouillé de la rosée du matin. Nous voulons dire seulement qu'en cela comme en autre chose, le Pérugin a trouvé son maître, et que ce maître fut le giovinetto venu d'Urbino pour lui demander des leçons.

Mais les différences que nous veuons d'indiquer ont-elles existé dès le premier jour? Evidemment non. Si rapide qu' ait été l'éducation de Raphaël, et nous verrons qu'elle l'a été prodigieusement, il a dû y avoir une période où l'élève a imité fidèlement la manière de son maître, dont il est devenu très vite le collaborateur. Il a dû même y avoir des cas (mais ce n'est pas le moment d'en parler) où le maître chargeait son élève de peindre les figures d' une prédelle dont lui-même s'était chargé d'exécuter le paysage. En un mot, le criterium tiré du paysage est parfois douteux. On peut être sûr que tel paysage n'est pas de la main du Pérugin, s'il manque de certaines particularités énumérées plus haut; mais, s'il offre ces particularités, on pourra se demander si elles ne proviennent pas d'une imitation de la part de l'élève.

Et puis, enfin, si intéressants que soient les fonds de paysage, il y a quelque chose de plus intéressant: les figures.

Un certain nombre de portraits étaient accordés a Raphaël par tel critique d'art, mais lui étaient refusés par tel autre. Il s'agissait donc d'examiner attentivement, au point de vue de l'exécution, les ouvrages les plus authentiques de Raphaël, afin de pouvoir ensuite porter un jugement sur les autres. Une tournée des Raphaël d'Europe, faite il y a deux a trois ans, puis une tournée de Raphaël d'Angleterre faite au printemps de l'an passé, — celle-ci consacrée plus particulièrement aux œuvres de jeunesse du maître, — nous permirent de constater, sans exception, dans ces premiers ouvrages la présence des empâtements que tout le monde a remarqués dans des œuvres indiscutables de Raphaël, le *Saint-Georges* et le *Saint-Michel* du Louvre, les *Misteri* du Vatican, le *Sposalizio* de la Pinacothèque Bréra.

Or, parmi les ouvrages actuellement attribués par tout le monde au Pérugin, il y en a de deux espèces. Dans les uns, — et ceux-ci forment la grande majorité, les chairs sont faites d'une couche extrêmement mince de couleur claire, par-dessus laquelle le modelé est obtenu au moyen de longues hachures grises ou brunes. Chez les autres, les hachures, beaucoup plus courtes, beaucoup

moins nombreuses, sont fondues dans la valeur générale des ombres ; les demi-teintes sont obtenues par le procédé qu'exprime fort bien le mot « sfumato » ; enfin les tons clairs résultent de l'entrecroisement de fines touches claires empâtées.

Cela revient à dire que certains ouvrages, peu nombreux, attribués au Pérugin, conservent encore les types et le style péruginesques, mais que *l'exécution en est pareille à celle des œuvres authentiques de la jeunesse de Raphaël.*

Nous avons entrepris une nouvelle tournée d'Europe destinée à soumettre à un examen minutieux tous les ouvrages de Raphaël et du Pérugin que nous pouvrions rencontrer. Dans notre esprit, la durée totale de ce voyage ne devait pas dépasser deux mois. En fait, au moment où nous écrivons ces lignes, nous sommes en Italie depuis deux mois et demi. La tâche a été plus longue, plus fructueuse aussi, que nous ne l'avions espéré. Un des objectifs de notre recherche actuelle consistait à savoir s'il existe des ouvrages du Pérugin, authentiques et datés par des documents, dont la date soit positivement antérieure à l'entrée de Raphaël chez le Pérugin, et dont l'exécution serait empâtée dans les chairs. S'il s'en trouvait, c'est le Pérugin qui aurait le mérite d'avoir inventé cette execution, dont Raphaël aurait ensuite fait son profit.

La Madonna col bambino e devoti - P. Perugino - *Pinacoteca di Perugia* - *Fot. Anderson.*

Mais s'est le cas contraire qui s'est présenté. L'empâtement des chairs ne se trouve dans aucun ouvrage du Pérugin, authentiquement daté, antérieur à 1498. Il ne se trouve pas dans le grand retable de la Villa Albani, daté de 1491. (Nous n'avons pas encore eu l'occasion d'en voir l'original, mais l'examen de la photographie est concluant); il ne se trouve ni dans la *Madonna entre quatre saints* du Musée de Vienne (1493) ; ni dans la *Vierge entre deux saints* des Uffizi (1493) ; ni dans la *Vierge entre deux saints* du Louvre (regardée comme était de l'année 1494); ni dans le portrait d'homme des Uffizi (1494); ni dans la mise au tombeau du palais Pitti (1495); ni dans la *Crucifixion* de Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1496) ; ni dans la *Vierge entre quatre saints* du Vatican, commandée pour la seconde fois en 1496; ni dans la *Vierge entre six saints* de Santa Maria Nuova de Fano, datée de 1497.

L'empâtement apparait pour la première fois dans une œuvre que l'on considére comme ayant été livrée en mars 1498. *On ne le retrouve plus dans aucun ouvrage postérieur a l'époque où Raphaël quitta Pérouse.*

Jusqu'à preuve positive du contraire, il faut admettre que toute œuvre où se trovent les touches claires entrecroisées et empâtées dans les chairs doit avoir été exécutée pendant cette courte période de cinq ans ; et la conclusion évidente, c'est que tous ces ouvrages ont été esécutés par Raphaël, d'après des dessins et sous la surveillance du maître.

On nous a objecté qu'en 1498 Raphaël était âgé de quinze ans. Or, la *Vierge glorieuse avec six pénitents,* livrée en 1498 à la confrérie de S. Pierre martyr de l'é-

glise San Domenico de Pérouse, est, sans contredit, le plus bel ouvrage du Pérugin que possède le musée de cette ville. Comment croire qu'un gamin de quinze ans ait pu se montrer si supérieur à son maître ?

Nous répondrons à cette objection par une histoire authentique. Jean-Jacques Henner, le grand artiste que la France a perdu il y a deux ans, avait donné, tout enfant, des preuves évidentes de sa vocation artistique, si bien, que ses parents le firent entrer chez un peintre de talent. Il reçut d'abord, cela va sans dire, de sérieuses leçons de dessin, complément de celles qu'il avait reçues au collège d'Altkirch. Mais il était secrètement tourmenté du désir de peindre. Un beau jour (il avait seize ans), il entra chez un marchand de couleurs, acheta le strict nécessaire et proposa à un vieux menuisier, son voisin, de lui faire son portrait. L'essai fut si remarquable, qu'il a fait partre de l'exposition posthume du maître. Et il est infiniment probable que ce portrait du vieux menuisier, dans dix ans, entrera dans les collections du Louvre.

Henner, à notre avis, est le plus grand peintre de la seconda moitié du XIX siècle ; il en est, de l'avis de tous, un des plus grands. Mais ses admirateurs les plus enthousiastes ne se permettront pas de le mettre au niveau de Raphaël ! Eh bien, si Henner, à seize ans, livré à lui-même, a pu exécuter un portrait qui est presque un chef-d'œuvre, pourquoi Raphaël, à quinze ans, n'aurait-il pas pu faire mieux que lui ?

Notez que Raphaël était fils de peintre, qu'il avait dû apprendre à dessiner en même temps qu'à lire ; qu'il avait dû comme tant d'autres artistes du XV siècle, commencer sérieusement son éducation d'artiste vers l'âge de sept ans. Après la mort de son père (1494) il avait certainement reçu les leçons de l'artiste fort obscur, ami de sa famille, qui avait été un des témoins de Giovanni Santi quand celui-ci fit son testament. Il avait dû évidemment connaître Timoteo Viti quand celui-ci, l'année suivante, revint à Urbino. Rien n'empêche donc que, vers 1496, il soit entré chez le maître de Pérouse et dejà, malgré son jeune âge presqu'autant comme aide que comme élève. Du reste, les deux fonctions n'en faisaient qu'une. A cette époque, on le sait, il n'y avait pas d'élèves dans le sens où nous entendons ce mot, il y avait des apprentis, qui travaillaient pour leurs patrons, absolument comme le font encore aujourd'hui les apprentis menuisiers ou serruriers.

Ce n'est pas comme maître, évidemment, c'est comme apprenti, que Raphaël a travaillé à la *Vierge glorieuse* de la confrérie de Saint Pierre martyr. Le maître a eu sa part, qui a consisté dans l'invention des personnages, dans leur arrangement pittoresque. Cette invention a dû se traduire sous la forme d'un carton, qui ne s'est pas conservé ; mais on peut voir encore, au musée des Uffizi, le dessin du groupe principal, représentant la mère et l'enfant, dans lequel la main du Pérugin est très reconnaissable. Les deux groupes, celui du dessin et celui du tableau, concordent sur certains points jusqu'aux plus petits détails de pose ou de plis ; ils diffèrent par des particularités, en somme, insignifiantes : la hauteur du pan de manteau sur l'épaule droite, la position de la main droite de Jésus, celle de la main gauche de la Vierge.

Le jeune élève a travaillé, cela n'est pas douteux, sous la direction du maître, dont il a suivi les conseils. Aurait-il été capable, si jeune encore, d'inventer une composition aussi noblement agencée ? Non, sans doute. En tous cas, il ne l'a pas fait ; il a docilement suivi les instructions du Pérugin.

Mais, fidèle à son maître, il l'a été encore davantage à la nature. Tout, dans cette ouvrage admirable, fait sentir la présence du modèle. Toutes les figures, non seulement pour les têtes et les mains, mais pour les moindres plis des vêtements, ont posé devant le jeune artiste. On ne retrouve pas dans les plis de la robe de la Vierge les « œils » un peu conventionnels que le maître avait machinalement introduits dans son dessin. Quant à l'exécution des chairs, des mains, des têtes, elle n'à aucun rapport avec celle du Pérugin. Point de ces hachures qui font ressembler les œuvres de son maître, vues de près, à des dessins à la plume ; mais un modelé large et souple obtenu par un entrecroisement de touches empâtées qu'une photographie réduite ne peut rendre, mais qui se remarque sans peine dans la reproduction plus grande d'un détail.

La Madonna col Bambino - Disegno degli Uffizi.

C'est, répétons-le, un genre d'exécution qui ne se trouve dans aucune œuvre du Pérugin antérieure à 1498 et qui disparaîtra dans les œuvres — datées — postérieures à 1502.

De deux choses l'une : ou c'est Raphaël qui, malgré

sa jeunesse, a été capable d'interpréter dans une traduction admirable un dessin de son maître ; ou, si l'on se refuse à cette hypothèse, on est forcé d'admettre qu'à l'âge de cinquante-et-un ans le Pérugin a inventé brusquement et sans transition une seconde manière infiniment

Particolare della sala del Cambio a Perugia - P. Perugino.

plus savoureuse et plus voisine de la nature ; que, pendant quatre ou cinq-ans, il a employé *tantôt l'une, tantôt l'autre* de ces deux manières ; qu'ensuite, et pour toujours, il est revenu à ses anciens errements, laissant à son élève le soin d'utiliser le magnifique progrès qu'il méprisait pour lui-même.

Si quelqu'un de nos lecteurs préférait la seconde hypothèse, nous en serions bien surpris ; mais nous ne le suivrions pas. Pour nous, la *Vierge glorieuse* du 1498 est l'œuvre de Raphaël. Non seulement l'élève a reproduit à sa manière les dessins de son maître, mais il a consulté la nature pour traduire la tête de la Vierge ; l'enfant ; les deux anges adorants, dont les visages sont adorables de finesse ; les six pénitents, qui sont de vrais portraits ; le paysage, enfin, dans lequel on ne trouve pas plus que dans le reste de ce chef-d'œuvre la trace des procédés d'exécution habituels au Pérugin.

Tout ce que nous venons d'écrire était le résultat d'observations et de vérifications maintes fois répétées pendant un séjour de six semaines à Pérouse.

Arrivé à Milan, nous sommes allé droit au musée Brera, où le meilleur accueil nous a été fait. Nous n'avons pu nous tenir da parler de nos idées sur la facture de Raphaël et celle du Pérugin.

Quelques quarts d'heure plus tard nous étions en présence du petit « Pérugin ». Nous sommes resté en tête à tête avec cette *Vierge* pendant plus de deux heures, l'examinant à tous les points de vue, de loin, de près et même à la loupe, écrivant nos impresions sous sa dictée comme nous avons pris l'habitude de le faire. Mais il n'avait pas fallu plus d'une minute d'examen pour nous faire acquérir la certitude que la main et l'esprit de Raphaël avaient passé par là.

Certes, la petite *Vierge* du musée Poldi-Pezzoli est encore loin du *Sposalizio*. Même en tenant compte des retouches, on est forcé de reconnaître que Raphaël n'avait pas encore la maîtrise d'exécution dont il a fait preuve dans la *Vierge glorieuse* de 1498. Le jeune artiste, encore timide, a-t-il voulu se faire la main avant l'exécution de la grande *Vierge ?* Faut-il voir, au contraire, dans la petite *Vierge*, une simple reproduction avec variantes, exécutée sans prétension et même un peu négligée.

Il nous est difficile de choisir. Les deux suppositions pourraient être défendues à l'aide d'arguments de valeur à peu près égale. Restons dans le domaine des faits positifs ; ce sera plus sûr.

L'exécution empâtée, le modelé particulièrement solide du corps de l'enfant mettent le Pérugin hors de cause en ce qui regarde l'exécution. Il n'y a de lui, dans la Vierge et dans l'enfant, que le dessin primitif, légèrement modifié. Il n'y a rien de lui dans les deux anges, sinon une influence que trahit le pli des doigts chez l'ange aux mains jointes. Tandis que la mère et l'enfant, au point de vue du type, sont encore péruginesques, les deux anges rappellent plus directement la nature, et leurs airs de tête ont quelque chose, évidemment, de moins maniéré.

Raphaël a donc fait œuvre d'invention dans ce petit ouvrage, que l'on écraserait si on lui accordait de trop grands éloges, mais qui offre déjà des qualités de forme assez agréables et un charme de couleur presque absolument exquis.

Particolare della sala del Cambio a Perugia - P. Perugino.

Et maintenant, quel nom faut-il mettre sur le cartouche de cette *Vierge?* Par ses défauts-mêmes, elle rappelle le maître de Pérouse ; mais celui-ei n'a été que pour moitié dans l'invention ; il n'a été pour rien dans l'exécution, qui, dans les œuvres d'art, reste l'essentiel. Nous

croyons donc que, tôt ou tard, quand nous aurons eu le temps d'appliquer à plusieurs autres ouvrages les idées dont on vient de lire l'exposé, le nom de Raphaël Sanzio s'imposera.

A « plusieurs » autres ouvrages.... La formule est un peu vague; nous la conserverons provisoirement pour éviter d'effrayer nos lecteures. Une idée nouvelle, presque déconcertante, doit être présentée avec quelque mesure pour avoir chance de n'être pas rejetée sans examen. Nous serons d'ailleurs très reconnaissants à ceux de nos lecteurs qui voudront bien, par la voie de la presse ou de correspondance privée, nous faire part de leurs obyections. Nous en prévoyons déjà auxquelles il sera facile de répondre. Nous attendons aussi les autres.

E. Durand-Gréville.

18 août 1907.

Un'opera finora sconosciuta
di Agostino di Duccio

Tutti coloro che conoscono Perugia sanno che sulle pareti della cosidetta Canonica presso San Lorenzo sono murati molti frammenti di scultura e già Adamo Rossi credeva di vedere qui in due nicchie gli avanzi della distrutta cappella di S. Bernardino posta anticamente presso il duomo ed eseguita, come risulta dai documenti, da Agostino d'Antonio di Duccio. Lo stesso scopo (di trovare tiaccie delle opere distrutte di Agostino) conduceva anche me nell'inverno del novembre passato in questo cortile e inoltre certi piccoli frammenti provenienti probabilmente dall'altare del Duccio che trovasi (purtroppo in stato deplorevole) a San Domenico in Perugia ho avuto la fortuna di trovare la mezza figura della Madonna qui riprodotta, e fin dal primo momento non dubitai che in questa graziosa figura di terracotta imbiancata (con molte traccie però di colore turchino) si ha a vedere un'opera sotto l'influenza direttissima di Agostino di Duccio e probabilmente di mano sua. Non l'ho potuto pubblicare finora perchè non m'è riuscito di far fare una fotografia, causa la cattiva luce. Per la provenienza ho potuto trovare soltanto una piccola notizia nell'inventario di questi frammenti fatto dal defunto canonico Rotelli, del quale inventario ho potuto fare uso per mezzo della gentilezza di mons. prof. Cernicchi.

Il rilievo porta nell'inventario un altro numero (però uno sbaglio è escluso) 63 *a*, invece di 88 come attualmente, ed è descritto così: « Madonna del 400, da una casa in porta S. Angelo ».

È rappresentata la Madonna volgentesi a sinistra, colle mani incrociate sul seno, colla testa un po' inchinata. Ha la faccia lunga, ovale, gli occhi semichiusi, come si osserva in molte opere del Duccio, il naso lungo e diritto, la bocca piccola, il mento lungo e modellato con molto diligenza (1), la fronte pare essere molto alta e coperta di veli: l'uno dei quali copre la fronte e i capelli e segue la linea della testa; dopo quasi sparisce, visibile però ancora sotto l'altro che copre la testa; dopo gira intorno a tutta la persona, la vela, ma non nasconde il bel corpo e si vedono perciò le braccia curve e sottili e le forme sviluppate del seno. Questo velo-mantello, con pieghe finissime, proprio adatte al movimento della figura

La Vergine - Agostino di Duccio - *Canonica di S. Lorenzo a Perugia.*

ed alla modellatura del corpo, rassomiglia assai alla maniera di Duccio ma è più semplice come nelle sue opere di marmo.

Vediamo sempre questo stile quando egli lavora in terracotta come nell'altare di S. Domenico in Perugia e nel famoso stucco trovato dal conte Gamba nella r. villa di Castello (2). Più che tutto si mostra il maestro delicato e nervoso nel modo di eseguire le mani che sono di una bellezza non comune, colle dita lunghe, fine, curvate così che la mano sinistra segue leggermente la modellatura della parte destra del petto e la mano sinistra si appoggia sulla parte superiore del braccio destro. Per l'espressione questa Madonna sarà forse una delle migliori opere del maestro. Modesta, umile, pensosa si inchina davanti

(1) Duccio non ha mai trascurato la modellatura del mento così che anche nelle faccie barbate da lui scolpite, attraverso la barba si nota la linea del mento.

(2) Vedi *Rassegna d'Arte,* anno III, n. 6.

alla volontà di Dio come conviene alla « *ancilla Domini* ». Potrebbe essere il rilievo un frammento d'una *Annunciazione* ma non corrisponde ai gruppi di Duccio che rappresentano questo soggetto e che trovansi sulla facciata di S. Bernardino e nell'altare a S. Domenico.

La fotografia è riuscita abbastanza bene, ma indurisce un poco le linee. La figura si trova esposta molto in alto così che certi dettagli si distinguono difficilmente. È tutta piena di polvere, come si vede anche nella riproduzione. Si dovrebbe avere più cura per un'opera così gentile del maestro forse più delicato del quattrocento.

AUDY POINTNER.

Vandalismi.

Vittorio Matteucci ne « *Le Chiese del Mantovano* » da me già citato a proposito del polittico di Viadana da lui attribuito a B. Vivarini, scrivendo della chiesa di S. Benedetto Polirone, ora S. Benedetto Po, dice che le sue sono « note di dolore e di sdegno poichè la superba basilica è tenuta nel più completo abbandono ». Chiunque entri in quell'antico tempio, ricostruito nel XVI secolo sui disegni di Giulio Romano, non può che approvare pienamente tali parole, vedendo gli stucchi e gli affreschi guasti dall' umidità e dall' incuria e le vôlte da cui si staccarono larghi pezzi di fregio lasciando a nudo i mattoni. Però il danno maggiore lo recò pochi anni or sono un parroco beoto deturpando barbaramente la cappella di S. Antonio dedicata ora alla Madonna. Il vandalo, ricoperte di un grosso strato di calce due antiche colonne scannellate, le dipinse con certi coloracci che l'umidità fece colare in lunghi rigagnoli nerastri sino alle basi, dipinse pure in azzurro e in arancione gli stucchi della vôlta dalle tinte smorzate, armonicamente fuse, strappò da una bella cornice in pietra a fogliami e frutti ora crudamente verniciati e dorati un antico quadro, per mettere al posto suo un'orrida tela celeste su cui campeggia, in una nicchia, una non meno orrida statua della Vergine in cartapesta. Ve l'immaginate la stonatura di tutti questi colori lì, nella bella chiesa ove i discepoli del Pippi profusero sulle vôlte, sugli archi, sulle pareti i tesori della loro immaginazione e colorirono le medaglie, gli arabeschi, gli ornati tutti con un gusto finissimo che pare esulato per sempre da questa povera nostra terra? Eppure la basilica di S. Benedetto è monumento nazionale e a soli 18 chilometri, in Mantova, vi ha l'ufficio da cui essa dipende a cui spettava di impedire simile vituperio ed ora di riparare il mal fatto, rimettendo, nè gli costerebbe molto, ogni cosa nel pristino stato.

Purtroppo la povera basilica, e più ancora il convento dei Benedettini, dopo un periodo di splendore e di grandioso rigoglio, furono condannati a subire gli oltraggi dei vandali che con vero accanimento infuriarono contro di loro. Francesi, Austriaci, Italiani, tutti gareggiarono nel deturpare e nel distruggere, lasciando dietro sè traccie ben dolorose: parte dei chiostri abbattuti, altri abbandonati, la bella scalea di marmo dalle grandiose balaustre seicentesche che conduceva al dormitorio del convento sconnessa e diruta, la vôlta grandiosamente decorata a statue, a stucchi, ricoperta di ragnatele e di sporcizia; le finestre elegantemente incorniciate, prive di vetrate, rotte, sconquassate; il vasto corridoio, dove uno svelto arabesco in stucco riquadrava ogni porta di cella, devastato; le pareti coperte di sconcie iscrizioni, tutti gli ornati rotti o abrasi. Nel vedere tanta distruzione, tanto sfacelo dovuto non già all'opera lentamente demolitrice del tempo ma a quella assai più nefasta dell'uomo, il cuore si stringe e si pensa con tristezza ai tempi passati, quando i monaci salivano quelle scale, si aggiravano per gli androni ed i chiostri, studiavano e meditavano nelle celle.

Ragion di stato volle che gli ordini religiosi fossero soppressi in un paese come questo ove stendevano le unghie rapaci su tanta parte del territorio, ma in verità tale misura riuscì assai più dannosa agli edifici che non alle corporazioni stesse. Infatti queste risorsero e rifiorirono, quelli invece soggiacquero ad un un odio che non avrebbe dovuto estendersi a monumenti insigni, testimoni non solo del mecenatismo illuminato e della munificenza dei frati ma della potenza creatrice di nostra razza. Le rovine di S. Benedetto Po, di Praglia, di Chiaravalle della Colomba, il triste abbandono di Monte Oliveto ci fanno chiedere se invece di lasciar sorgere nuovi conventi a Roma, a Firenze, a Milano, non sarebbe stato meglio rendere a benedettini, francescani, olivetani le antiche sedi ch'essi avrebbero vigilate con intenso amore.

GUIDO CAGNOLA.

Bibliografia.

Andrea Moschetti — *Di alcune terrecotte ignorate di Andrea Briosco*, Padova, 1907 (estratto dal *Bollettino del Museo Civico di Padova*, n. 3, 1907).

Sono tre statue di grandezza quasi naturale — esposte in nicchie nella cappella maggiore di S. Canciano a Padova sfuggita all'attenzione fin qui, forse anche per essere in cattive condizioni di luce e per la altezza in cui sono collocate — che il Moschetti rivendica al Briosco; rappresentano S. Enrico, S. Girolamo — affine ad alcune placchette, una delle quali al n. 718, del Museo di Berlino — S. Agnese affine a molte altre del Briosco, ma sopratutto, e in modo sorprendente, alla bellissima figura di Giuditta nell'angolo sinistro di uno dei rilievi della basilica di S. Antonio (e per questa elegante figura di S. Agnese, che sembra una statuetta di Tanagra, l' imitazione dell' antico, a parer nostro, è evidente e meriterebbe una ricerca in proposito): e una testa muliebre, frammento di una statua grande quasi al naturale, da circa un anno conservata nel Museo di Padova, donata dal comm. Giuseppe Viterbi. Questa testa, come osserva giustamente il Moschetti, è assai somigliante, nel tipo e nella acconciatura, a quella della S. Agnese ricordata e anche più a una testa di sfinge che adorna, con altre, il candelabro della basilica Antoniana e a una Madonna già del sig. Giulio Böhler di Monaco, ora a Parigi.

Così, mercè le belle scoperte dell' autore, la personalità artistica del Briosco come statuario — che prima d'ora appariva piccola in confronto a quella del fonditore di bronzi e dell'architetto — acquista improvvisamente una maggiore importanza. Auguriamoci che il Moschetti ci dia altri frutti delle sue acute investigazioni nella sua Padova, dove non mancan certo leggende artistiche da sfatare e questioni d'arte da chiarire. F. M. V.

SOCIETA' TECNOGRAFICA, EDITRICE - MONETTI ANDREA, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Continuazione della Bibliografia.

= **Madame Isabelle Errera.** *Catatogue d'Étoffes anciennes et modernes.* Bruxelles. I. E. Goossens — Lamertin, 1907, con 600 ill.

È la seconda edizione, ampliata e arricchita, di un opera destinata a illustrare, sotto la forma metodica di un catalogo ampio e basato sui più vasti raffronti, la collezione di antiche stoffe dei Musei Reali di Arti decorative di Bruxelles, ai quali la stessa signora Errera ha portato il più generoso contributo di doni e il più illuminato senso d'arte. L'opera è della maggior importanza, per la competenza speciale della gentile autrice — alla quale dobbiamo l'aver riconosciuto, a Londra, il famoso piviale sottratto da Ascoli — e abbraccia una ricchissima e scelta serie di esemplari tessili, dall'epoca egizia fino ai giorni nostri.

I riferimenti che l'autrice stabilisce cogli esemplari delle altre raccolte rappresentano la parte particolarmente utile anche ai raccoglitori italiani e alle collezioni pubbliche d'Italia che troveranno molte cose utili in questo libro di Madame Errera. L'acutezza dei rapporti critici, la sicurezza della terminologia tecnica, la padronanza della bibliografia, la finezza e l'eleganza della veste tipografica e illustrativa fanno di questa nuova edizione una vera opera d'arte e un testo geniale sull'argomento.

= **F. Manzini.** « *La pieve di Trebbio* ». Modena. Ferraguti, 1907.

I lettori della *Rassegna d'Arte* conoscono già l'importanza della piccola ma vetusta chiesa di Trebbio, nell'Apennino Modenese, perchè lo stesso arciprete D. Manzini ne scrisse nelle nostre colonne. Ora, a restauri compiuti, il Manzini ne pubblica una bella e diligente monografia illustrata che rappresenta il degno coronamento all'opera sua infaticabile per rimettere nello stato originale, spogliandola dalle superfetazioni, la sua chiesa, lottando contro difficoltà finanziarie, burocratiche e d'ambiente. Tutt'al più si potrà lamentare che i restauri abbian un po' ecceduto oltre quella oggettività che è il canone fondamentale di questi lavori al giorno d'oggi, a proposito del battistero vicino alla chiesa e che vi volle ornare di sculture e di pitture.

= **D. Silvio M. Vismara** benedettino di Montoliveto. *Monasteri e Monaci Olivetani nella diocesi Milanese.* Milano. Cogliati, 1907.

È uno scritto diligente, dotto, basato su ricerche originali e serie e che interessarà anche agli studiosi dell'arte, nonostante la sua forma modesta. Solamente avremmo voluto che l'autore, come rettificò gli errori di date commessi da C. Cantù a proposito della costruzione del monastero di Civate, si servisse, per le notizie artistiche, di più moderni scritti. Così non saranno d'accordo con lui gli studiosi d'arte nel vedere nelle opere genovesi del vivacissimo Alessi, forse il più fantasioso architetto del cinquecento, « la scarsità di freschezza e di vita ».

= **C. Bayet.** *Giotto,* Paris, 1907. (Serie: *Les maitres de l'art*).

È una illustrazione diligente dell'attività di Giotto in base alle moderne pubblicazioni. Vi constatiamo anche, con piacere, che le citazioni in italiano vi son fatte senza errori: cosa assolutamente rara nelle pubblicazioni francesi sull'arte nostra.

F. M. V.

— « **An Artistic Gujde to Siena** «. — Società Editrice Fiorentina.

Come se non fosse già sufficiente la recenta pletora di libri, guide, ed opuscoli che hanno per soggetto Siena, la sua storia e la sua arte, ecco ancora una nuova guida in inglese, di ben 177 fittissime pagine, ricca d'illustrazioni, fornita d'una pianta della città, ecc. Dopo d'averla sfogliata siamo rimasti persuasi che l'autorità o gli autori abbiano fatto bene a rimaner sconosciuti. Poco o niente vi si trova qui che dia l'impressione d'un lavoro originale; tutto sembra invece una sfacciata compilazione tolta da altre guide italiane pubblicate già anni fa e ripetute, con pochi varianti, in diverse edizioni posteriori. Tutto ci fa poscia credere, anche, che questa « guida » sia stata tradotta o compilata di nuova mano, ben lontano da Siena, da qualcuno, non solamente ignaro di tutta la recente letteratura senese, ma che da molti anni non ha visitato la città. Gli autori si compiaciono di chiamare questa loro compilazione un « Artistie Guide ». Senza questa parola « artistica » essi avrebbero forse meritato una condanna più lieve; ma quest'ultima arroganza ci toglie qualunque misericordia. Gli egregi scrittori mostrano, come abbiamo già detto, una stoica indifferenza, o piuttosto ignoranza, di tutto quel che è stato scritto in quest'ultimo decennio sull'arte senese. Come sanno tutti, non è che durante quest'ultimi dieci anni che siamo arrivati, grazia alla critica moderna e specialmente ai critici stranieri, a conoscere ed apprezzare un po' più giustamente la nobile arte senese del Seicento e del secolo seguente, e a conoscere almeno una parte delle errate tradizioni delle antiquate. Ai nostri compilatori, però poco deve interessare questo sviluppo critico; per loro l'arte trecentista e quattrocentista dev'essere rimasta sempre un'arte tanto primitiva da non meritare attenzione; a loro pare più importante quella ecletica de' secoli seguenti.

Così troviamo enumerati e descritti da loro colla massima precisione tutte le tele e tutte le opere scultorie fino a quelle della più infima importanza di tale epoche.

Quanto alle cose che veramente meritano attenzione, le cose, cioè, dell'epoca più grande della vera scuola senese, non troviamo che una.... trascrizione fedele alle opinioni e delle tradizioni di cinquant'anni fa. Ma è sopratutto nelle descrizioni ed attribuzioni delle pitture che nostri egregi autori si distinguono. Ci è riuscito difficile di trovare una sola pagina scevra dei più grossolani errori; invece ne abbiamo contati in una sola pagina una diecina riguardanti opere che non presentano difficoltà neppure alla critica più elementare. Inutile dare qui esempi degli innumerevoli errori che riscontriamo dovunque: la scelta sarebbe troppo grande!

P.

I primi due fascicoli del *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XXX, 1 e 2) contengono due articoli relativi all'arte italiana. Di questi primeggia per interesse uno studio di **C. von Fabriczy** sulla nota lettera scritta dal napoletano Summonte a M. A. Michiel, nella quale descrive i più importanti tesori d'arte allora esistenti a Napoli. Più che un articolo qualunque, lo scritto del Fabriczy è un dotto commentario della suddetta lettera, avendo egli rintracciato, colla solita cura, le opere d'arte e i personaggi artistici menzionati dal Summonte, e citando in proposito molti documenti, fra i quali diversi poco conosciuti Fra altre cose, il F. ritorna su ciò che diceva poco tempo fa il Bertaux circa gli affreschi con molta probabilità dipinti da Giotto nella chiesa delle Monache di Santa Chiara a Napoli, dove ora trovansi una quarantina di pitture secentiste all' olio, le quali, giudicate dal loro contenuto e disposizione iconografiche — eccezionali per il tempo e tanto affini all' arte seicentista — fanno credere che sieno libere trascrizioni di pitture più antiche sottostanti. Non varrebbe, forse, la pena di tentare un cauto esame? Le opere di Giotto sono certamente abbastanza rare per non trascurare anche la mera possibilità di aggiungere qualcosa di più all' elenco purtroppo breve di quelle. — Nell' articolo di **Fritz-Burger,** su *Donatello e l' antico,* l'autore cura di mettere in più chiara evidenza le relazioni, già riconosciute del Donatello coll'antica arte classica de' Romani, dando giusto rilievo tanto alla potenza assimilitrice, quanto a quella trasformatrice del grande scultore fiorentino. — Due articoli, di **Curt Sachs** e **Berthold Haendcke,** sull' *Iconografia del Cenacolo nell'arte tedesca,* e sullo sviluppo del passaggio nella pittura tedesca, ci fanno desiderare uno studio su questi soggetti, confrontando la scuola tedesca con quella dell'Italia, della Francia, e de' Paesi Bassi.

F. M. P.

Nel *Blätter für Gemäldekunde* (marzo 1907) il Dr. Th. V. Frimmel tenta con molta sottigliezza una spiegazione delle iscrizioni nel polittico di Bartolomeo Vivarini ehe trovasi nella Galleria Imp. di Vienna ma ben non si intende come e perchè l'artista mischiasse i nomi dei donatori a quelli dei santi. La bella tavola in 5 scomparti porta la data 1477.

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO O REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

N. 1. — **Mater Purissima** (Morelli).
Formato 60×100 in tela panama — ***Prezzo L. 10.—***

IMITAZIONE GOBELINS

Splendide decorazioni per appartamenti

RIPRODUZIONI ARTISTICHE A COLORI

AD OLIO INALTERABILI SU TELA

PANAMA E TESSUTO ARAZZO

Richiedere il ricco catalogo illustrato (che si spedisce gratis e franco) alla:

"TECNOGRAFICA,,

SOCIETÀ ANONIMA

MILANO - Via Castelfidardo, N. 7 - MILANO

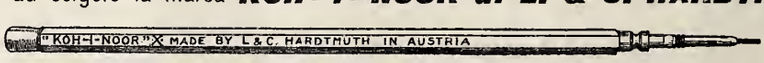
I migliori LAPIS del mondo sono i

"Koh - i - noor,, di L. & C. Hardtmuth

i soli fabbricati in 17 ben distinte gradazioni

Mina quasi nera, resistente, eguale, perfetta e di pochissimo consumo — I più cari — I più economici

Presso le Principali Cartolerie del Regno Guardare ad esigere la marca ***KOH-I-NOOR di L. & C. HARDTMUTH*** *Presso le Principali Cartolerie del Regno*



AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE,, viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

Anno VII - N. 12 Milano: Dicembre 1907

RASSEGNA D'ARTE

DIRETTA DA
GUIDO CAGNOLA E FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

Sommario:

Dott. TIBERIO GEREVICH: Sull'origine del Rinascimento pittorico in Bologna (Continuazione: vedi *Rassegna d'Arte, 1906, N. 11, 12) (con sette incisioni).* — F. MASON PERKINS: Un dipinto sconosciuto di Masolino da Panicale *(con cinque incisioni).* — LUIGI SERRA: I disegni del Domenichino agli Uffizi *(con sette incisioni).* — F. MALAGUZZI-VALERI - *Varietà:* Un quadro di Bartolo di Fredi in Brera *(con due incisioni).* — F. MASON PERKINS: Un lavoro sconosciuto di Matteo da Gualdo. — Bibliografia. — Cronaca.

Abbonamento annuo:

per Milano L. 10
nel Regno „ 12
per l'Estero „ 15

Direzione e Redazione
Via Cusani, 5
Amministrazione
Via Castelfidardo, 7
MILANO

EDIZIONE DELLA "TECNOGRAFICA" - MILANO
7-9 — Via Castelfidardo — 7-9

Un numero separato L. **1.25.**
Un numero arretrato » **1.50.**

Conto corrente colla Posta.

CRONACA

Roma. — Per la tutela del patrimonio artistico.

Al Ministero dell'Istruzione si è radunata la Commissione centrale delle Belle Arti. Alla riunione è intervenuto il ministro Rava, il quale ha riferito sui lavori compiuti ed i vantaggi apportati dalle recenti leggi approvate dal Parlamento, al patrimonio artistico ed archeologico e al personale che vi è addetto. Per la prima volta dalla costituzione del Regno, il Ministero ha un vero organico degli uffici e del personale, e dispone finalmente di un fondo di cinque milioni per gli acquisti. L'on. Rava ha ringraziato la Commissione del nuovo organico, in cui la spesa per aumento di posti e di stipendi, fu accresciuta di L. 400,000 all'anno. Si stanno compilando le operazioni preliminari per la costituzione del Consiglio Superiore delle Belle Arti, nel quale gli artisti saranno rappresentati da membri eletti col loro voto, e davanti alla Camera sta il progetto che riguarda i problemi giuridici attinenti alla conservazione dei monumenli e degli oggetti l'arte, argomento di altissima importanza che è da augurarsi venga al più presto risolto. Grandi benefici deriveranno alla tutela artistica ed archeologica non solo dai contributi che il Ministero ha largamente concessi ai Municipi, ad enti ecclesiastici. a corpi morali per restaurare i monumenti, ma anche dal catalogo scientifico del patrimonio artistico ed archeologico, per la compilazione del quale si sono emanati provvedimenti più conformi allo scopo, appena si sono avuti i fondi in bilancio. Sovrasta su tutti i problemi della conservazione dei monumenti quello della basilica di San Marco. L'on. Rava ha aggiunto che il Governo presenterà quanto prima al Parlamento un apposito disegno di legge per lo stanziamento in bilancio di un cospicuo fondo, e, per sua parte, il Municipio di Venezia concorrerà all'ingente spesa. Altre convenzioni furono preparate col Comune di Venezia per l'Abbazia di San Gregorio e con quello di Ravenna per i celebri chiostri di San Vitale e di Santa Maria in Porto. Anche per il palazzo Ducale di Gubbio il Ministero spera di poter provvedere in modo degno dell'insigne monumento, e fondarvi un museo. Il Parlamento votò i mezzi per la zona archeologica e per l'isolamento e l'acquisto delle Terme Diocleziane. Ricordato il munifico dono del castello di Issogne allo Stato da parte del pittore Avondo, il ministro si è rallegrato dei molti acquisti a cui fu dato di provvedere coll'assenso della Commissione centrale a maggior decoro dei musei e delle gallerie. Gli scavi continuano ad offrire materia del più alto interesse alle discussioni dei dotti, specialmente quelli del Palatino. Per Ercolano s'iniziano gli studii. A Pompei si lavora alacremente. Per Siracusa i mezzi sono stati concessi. Leggi speciali furono fatte per la galleria degli Uffici e del museo del Bargello; altre sono in corso. Alle scuole di Belle Arti fu dato impulso e a tutte le cattedre vacanti si provvederà sempre per concorso. Il Consiglio superiore delle Belle Arti verrà a sostituire la Giunta.

Roma. — Commissione per le Antichità e Belle Arti.

La Commissione centrale delle Antichità e Belle Arti ha chiuso le sedute della sua ordinaria sessione d'autunno dopo essersi occupata di molte importanti questioni.

Ecco alcune delle più notevoli deliberazioni prese dalla sezione per i monumenti e le opere d'arte medievali e moderne.

Per Verona la Commissione ha approvato la sostituzione della statua equestre di Can Grande della Scala con una nuova e l'invio dell'autentica al Museo.

Per Treviso ha deliberato la conservazione della tettoia in legno sulla loggia dei Cavalieri.

Per Venezia ha approvato l'apertura di un'altra finestra nel lato della porta maggiore della chiesa di Santo Stefano ed ha richiesto altri studî prima di deliberare sulla demolizione della vôlta delle navate laterali.

Per Pistoia ha deliberato che sia conservata la Porta al Borgo, che il Municipio voleva abbattere per farvi passare una nuova linea tramviaria, ed ha consigliato il Municipio stesso di eccettare uno dei progetti dell'Ufficio regionale toscano che propone l'apertura lì accanto di un'altra porta, conforme all'attuale.

Per Lucca ha risolto la tanto dibattuta questione del traforo della gloriosa cerchia arborata delle mura cittadine di qua dalla porta San Donato, deliberando con un lungo e particolareggiato ordine del giorno che «nessuna urgente ragione di pubblica utilità giustifichi oggi il gran danno storico e artistico» e ha consigliato di risolvere la questione dell'aumentato traffico verso il sobborgo di Sant'Anna, aprendo nella porta San Donato due fornici laterali come già è stato fatto per la porta San Pietro.

Per Firenze ha respinto il progetto dell'opera del Duomo che voleva demolire l'attuale altare della cappella di San Zanobi in Santa Maria del Fiore, nonchè l'altro progetto della Società dantesca che voleva mutare la forma e l'altezza del pittoresco arco del Buontalenti che unisce Orsanmichele al rinnovato palazzo dell'Arte della Lana.

Per Viterbo ha approvato i restauri fatti nella loggia papale detta dei Gatti in piazza della Cattedrale; ha accettato il progetto dell'erezione di due colonne in cima alla scalinata del palazzo episcopale.

La Commissione ha dato infine parere favorevole alla compera di moltissimi quadri e oggetti d'arte che saranno distribuiti fra i varî musei governativi del regno.

La sezione per gli scavi, monumenti e opere d'arte antica ha deliberato anzitutto essere di urgente necessità che i due uffici del Foro del Palatino abbiano una direzione unica. Ha poi approvato il progetto e le spese che debbono sostenere il Comune e il Governo per la sistemazione delle mura greche di Napoli, il progetto degli scavi di Satricum e l'acquisto di molte preziose collezioni, tra cui importantissima la collezione Gonan, di antichità sarde.

Infine, a sezioni riunite e coll'intervento del ministro Rava — che proluse con un consuntivo dei benefici portati dalle recenti leggi al patrimonio artistico ed archeologico nazionale e al personale adettovi, e con un preventivo di quelli delle leggi che si attendono — la Commissione, ha deliberato che non vi è nessun'urgenza di scavi nella villa Mills al Palatino e a S. Bonaventura; e che gli edifici attuali non debbano per ora essere demoliti, ma debbano restare come deposito provvisorio di quello che sarà un giorno il Museo Palatino, il cui materiale, come quello del Museo del Foro, dovrà opportunamente, come insegna la moderna razionale teoria degli scavi, restare nella località stessa nella quale fu trovato.

Fu così scongiurata, per ora, anche ogni minaccia di abbattimento degli alberi intorno alla casina Mills e a San Bonaventura: ma specialmente per quanto riguarda la bella cortina di cipressi che guarda il Circo, la Commissione ha deciso che non debba mai essere distrutta, non potendosene mai, anche in caso di futuri scavi, verificare la necessità.

Sempre a sezioni riunite, la Commissione ha esaminato altresì il pericolo artistico del nuovo edificio che viene sorgendo accanto alla deliziosa piccola cappella di San Bernardino a Perugia. Il ministro, dimostrandosi animato dalle migliori intenzioni di impedire questo sconcio, ha chiesto che la Commissione formulasse su tale questione un'ordine del giorno, e la Commissioneha sottoscritto ad unanimità l'ordine del giorno di Ugo Ojetti.

E' a questo proposito da notare che se si fosse trovato modo di far approvare la legge Rosadi, il Governo avrebbe ora a propria disposizione tutti i mezzi per impedire la occupazione della zona di rispetto di un così mirabile monumento quale è il capolavoro di Agostino Di Duccio.

RASSEGNA D'ARTE

ANNO VII. MILANO - Dicembre 1907. N. 12.

Sull'origine del Rinascimento pittorico in Bologna

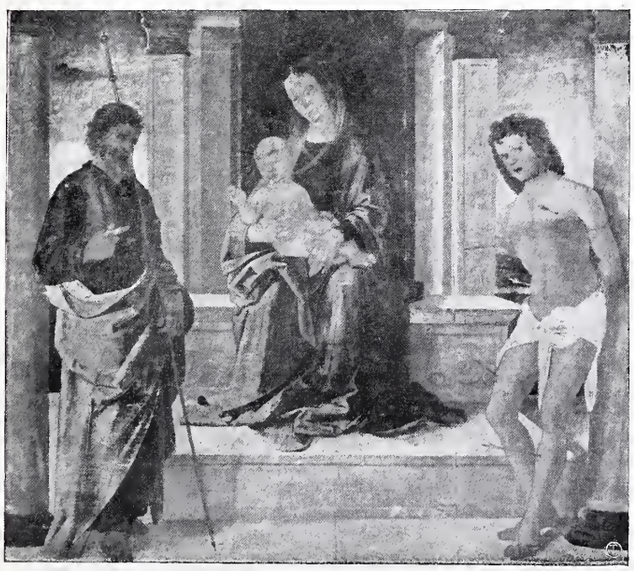
(Continuazione: vedi *Rassegna d'Arte, 1906, N. 11, 12*).

IV.

Dopo il glorioso trecento seguì, verso la prima metà del secolo XV, un periodo di gran decadenza per la pittura bolognese. I discepoli di Lippo lo seguirono piuttosto nei suoi difetti, che nelle sue virtù. I pittori bolognesi di quest' epoca presentano tutte le conseguenze dell'arte trecentesca, che aveva fatto già il suo tempo, risultandone così un manierismo: essi trascurarono la plasticità della figura, non pensando alla grande differenza, in questo riguardo, fra il trecento e il quattrocento. Nel trecento è la forma del corpo che si adatta alle forme stabilite, diremmo quasi dal « canone » del vestito; nel quattrocento, invece, è il corpo che determina il drappeggio; trascurarono lo studio dell'anatomia, benchè sentissero istintivamente quest'ignoranza e volessero supplirla con una certa rozzezza; vollero essere drammatici, ma non riuscirono che ad essere deformi; non si curarono di mettere in relazione razionale le figure collo spazio circostante; dipinsero sfondi dorati, quando altrove ciò era già un anacronismo. In questa elegia funebre, la speranza di un avvenire migliore è data da quel tenue legame che li tiene attaccati all'artistica tradizione locale.

Passiamo sotto silenzio i moltissimi e quasi mai differenti seguaci — o meglio copiatori — di Lippo di Dalmasio, dei quali abbiamo già avuto occasione di dar notizia. Cercheremo invece le tendenze artistiche individuali, anche se di un valore soltanto storico.

SS. Giovanni e Andrea - Lorenzo Costa - *Bologna, S. Petronio, capp. di S. Sebastiano* - *Fot. Poppi.*



Madonna in trono - Lorenzo Costa - *Bologna, Pinacoteca.* - *Fot. Poppi.*

Michele di Matteo da Bergamo e *Michele di Matteo Lambertini* furono per lungo tempo confusi fra loro (1). Il primo (2) soleva dipingere, su tavole poste in cornici gotiche, brutte figure che si levano da uno sfondo dorato senza rilievo alcuno e che si sforzano di essere drammatiche senza però riuscirvi; figure che vorrebbero essere anche realistiche ma che non si elevano dall'angoloso e dal

(1) Già confusi dal Malvasia (op. cit., I: 38). Masini li distinse (op. cit., I: 634).

(2) Nella matricola delle quattro arti sta registrato nel 1440, come Michele di Matteo da Pergamo (cfr. Ricci, op. cit., 104). Nel 1440 (ed ancora negli anni 1445 — quando sta registrato col nome Michele di Mattiolo — 1461, 1465, 1467, 1469) vien eletto massaro delle quattro arti; è nato dunque prima del 1410, perchè, secondo gli statuti, per quella carica occorreva almeno un'età di 30 anni. Ne abbiamo notizia già nel 1426, quando dipinse una tavola per la Compagnia de' Calzolari (Masini, op. cit., I: 634), oggi smarrita. Malvasia (op. cit., I: 38) lo dice — erroneamente — scolaro di Lippo di Dalmasio.

rozzo. Il suo modellato è piatto, il suo disegno povero; la sua composizione è lineare, secondo la tradizione della scuola locale, la di cui semplicità sintetica cede il posto, nelle composizioni, ad una confusione. Ha colori scuri e rudi, benchè mostri d'esser sotto l'influsso di quella tradizione anche nella predominanza dei toni caldi. Tra i deboli pittori di quell'epoca della pittura bolognese, l'altro Michele (1) è relativamente il migliore, ma nello stesso tempo il meno bolognese, avendo risentito l'influsso veneziano. Quest'influsso indirettamente era possibile anche nella sua stessa patria, senza aver bisogno di allontanarsene, cioè mediante Lorenzo Veneziano. Nei tipi, nell'accentuazione delle linee piacevoli, dove diviene spesso ma-

San Girolamo – Lorenzo Costa – *Bologna, S. Petronio* - *Fot. Poppi.*

nierato, e nelle mosse, v'è ancora la convinzione artistica dei maestri bolognesi; per le tinte troppo leggere e vivaci, per l'ornamento troppo ricco dei panni, per il disegno delle mani e della copertura del capo invece gli furono utili gli esempi dell'arte veneziana.

Benchè molti allievi di Lippo ne copino le opere, i pittori di quest'epoca, fino alla venuta dei ferraresi, seguono per lo più la via dura e scabrosa tracciata da Iacobo di Paolo. E questo fatto è, nello stesso tempo, un sintomo di decadenza.

Continuatore della maniera di Iacobo di Paolo furono, in primo luogo, suo figlio *maestro Orazio,* poi i sei figli di quest'ultimo, la così detta famiglia degli Orazii, la vita dei quali ci è più nota che le loro opere (1). Una croce colossale del Museo civico di Bologna, nel cui catalogo figura senza nome, dev'essere opera di Orazio di Iacobo e dell'epoca quando egli studiava ancora nella bottega del padre (2). La tela, esistente nella « Casa di Mezzo » — S. Bernardino che tiene nella destra l'albero della vita e nella sinistra un libro chiuso — dipinta nell'anno 1445, rappresenta a sufficienza la sua maniera individualmente sviluppata (3). Il viso del santo — dal mento e naso appuntito, gli occhietti neri e profondi — determina il tipo locale dell'asceta vecchio e sbarbato, tipo che ritroviamo nella scuola pittorica di Bologna perfino nel Francia e nella sua scuola. L'azzurro smorto dello sfondo, il grigio della tonaca e il giallo pallido del libro si fondono in un unico tono ritenuto. Dalle poche linee semplici e grandi del drappeggio, nonchè dalla tecnica alquanto rozza e dalla intera figura quieta, di grandezza quasi al naturale, risulta un certo effetto di monumentalità.

Pietro Lianori (4), il maestro più fecondo di quell'e-

(1) Nominato dal MASINI (op. cit., I: 373) come Michele Lambertini da Bologna, colla data del 1448.

(1) Maestro Orazio si segnava: *Oratius Iacobi Bononiensis* (MALVASIA, op. cit., I: 38); (ZANI, op. cit., IV: 136-37). Lo Zani lo dice figlio di un certo m° Iacobo seniore, da Bologna, pittore vivente intorno al 1400, figlio questo di un Parto scultore (loc. cit.). Quel Iacobo qm. Parto pittore non si trova però nominato da altre fonti e lo Zani, molto probabilmente, lo leggeva erroneamente in luogo di Iacobo qm. Paolo, pittore ben conosciuto del medesimo tempo. E così avremo, nello stesso tempo, anche la sicura genealogia artistica: l'influsso della tecnica d'uno scultore, di quel Paolo scultore, determina la maniera dura di Iacobo di Paolo pittore, l'erede della cui arte era Maestro Orazio. Il Malvasia di questa famiglia disse pochissimo, lo Zani di più, ma le sue notizie, questa volta, sono poco giuste. Quì ci proviamo a ricostruire, secondo i registri delle quattro arti, l'albero genealogico della numerosa famiglia; i numeri fra parentesi indicano l'anno, in cui il relativo membro della famiglia fu massaro.

Paulo sen., scult., viv. ca. 1390
|
Iacobo sen., pitt. oref., viv. ca. 1410
| | |
Pietro pitt. — Orazio sen., pitt. (1444, 49) — Paulo jun., pitt. oref.
|
Alessandro (Alessio), pitt. (1449, 61, 64, 66, 70, 77, 79, 84) — Policreto (Polito), pitt. (1456, 59, 61, 63, 67, 70, 74, 76, 80, 83). — Iacobo jun. ? pitt. — Giuliosen., pitt., (1457) — Bartolomeo ? pitt. — Gentile, pitt. (1463, 68, 71, 73, 78, 85, 94, 96, 98)
|
Silvestro, pitt. (1493, 97, 1501, 04, 12) — Antonio, pitt. (1498, 1516, 24, 29, 32, 39) — Giulio jun. pitt. (1501, 07, 13, 20, 21)
|
Orazio jun. pitt. (1530, 31, 33)

Sulla fine del cinquecento lavoravano, come pittori, ancora due membri della famiglia degli Orazii: Giovanni di Giambattista e suo figlio, Giovanni jun. La famiglia, come pare, andò poi a stabilirsi al sud, a Roma e Napoli, dove parecchi membri d'essa lavoravano come pittori, disegnatori, incisori ed architetti.

Il libro 11° di spese del Convento di S. Francesco in Bologna contiene la seguente notizia, sotto il 3 ottobre 1472:

havè Magistro Oratio Depintore per indorare una Lauda. L. o.1.6.

(2) Il Crocifisso era prima nella Sagrestia di S. Tommaso. Al basso del tronco si legge ancora la marca, un po' mistica, del pittore: fra le lettere Z e O una croce con quattro punti (prob.: Ora[zio]). L'ORETTI fu il primo a riconoscere in questo Crocifisso la maniera della famiglia degli Orazii (*Le pitture,* ecc., mscr. cit., p. 354).

(3) Il quadro ha l'iscrizione seguente: MCCCCXLV ORACIVS . PINXIT BEATVS BERNARDINVS SERVVS SERVORVM . DEI.

(4) Pietro qm. Giovanni Lianori nacque prima del 1416. Il suo primo lavoro segnato — oggi smarrito — è del 1442 (Malvasia, op. cit.

poca della pittura bolognese, mostra a sua volta di seguire il dogma artistico di Iacobo di Paolo, tanto col suo disegno duro, col suo modellato liscio, colle pieghe angolose ed in generale col suo poco senso per la grazia e piacevolezza, che col suo colore mattone e duro. Il Lianori sente già le nuove esigenze, prevede già l'importanza della prospettiva, ma è incapace di realizzarle; a questo punto è evidente che la scuola bolognese non poteva mettersi sulla via della nuova evoluzione artistica, senza l'intervento dei ferraresi. I visi strani del Lianori, dagli occhietti neri, troppo vicini e dalle sopracciglia oblique, quasi alla cinese, fanno a prima vista riconoscere i suoi lavori.

Per principio, l'arte di *Marco Zoppo,* significa del pari la continuazione di quella di Iacobo di Paolo. Carattere fondamentale di ambidue è certa rozzezza e, per forma e per tinta, la mancanza di grazia e di beltà : differiscono, causa la distanza cronologica, solamente nei mezzi per esprimere questo loro comune carattere generale. Non possiamo escludere il pensiero che quest'affinità immanente fosse la ragione per cui nella scuola di Padova lo Zoppo cercava i moderni mezzi d'espressione. *Zoppo Squarcioni* si legge, in segno di gratitudine, sulla tavola di Venezia. Il mecenate dei giovani pittori, lo Squarcione dal gran buon cuore, gli dava, come agli altri condiscepoli del giovane bolognese, ospitalità nella sua bottega, dove, sotto la guida del valente pedagogo, tutti imparavano molto dall'arte naturalistica di Donatello. Sotto questa tutela l'arte dello Zoppo ricevette un'impronta prettamente padovana, di modo che l'analisi di quella veramente dovrebbe dar argomento ad un capitolo separato nella storia della scuola pittorica di Padova. Lo Zoppo, certamente, non era un artista di troppo gran valore, e la sua importanza, accanto a quella di un Mantegna, era assai secondaria, benchè possedesse la possibilità di sviluppare caratteri individuali, tali, da distinguerlo nettamente dagli altri suoi condiscepoli : dimensioni e proporzioni più piccole, orrizzonte più alto e colori più vivaci. Non gli riuscì di trapiantare l'arte padovana sul suolo bolognese, benchè oltre al Francia, risentisse l'influsso dell'arte sua anche un altro pittore bolognese, cioè *Giacomo Forti.* La sua tavola segnata coll'anno 1485 ed esistente nella chiesa di San Francesco in Bologna, colle mani ben articolate, ma sottili e quasi fragili della Madonna, col tipo del Bambino dai riccioli caratteristici, e colla forma del trono, pare dar ragione all'affermazione del Baldi, ripetuta dal Malvasia (1), secondo la quale Giacomo Forti sarebbe stato allievo di Marco Zoppo; ma il volto della Madonna, rotondo e pieno, il disegno sommario delle sue vesti, le tinte intense, composte in semplice armonia, colla predominanza del rosso — in ciò il maestro segue la tradizione locale — contrabilanciano l'influsso straniero. La tecnica noiosa, quasi leccata, del quadro, colle luci troppo monotonamente disposte, senza toccar le fine mezze-tinte, tanto caratteristiche dell'antica scuola bolognese, è deficenza d'un maestro che non possedeva una potenza artistica sufficiente. Nella tempera della cappella Ranuzzi, in San Martino Maggiore, nonchè nell'affresco della chiesuola di San Colombano, ambidue rappresentanti, al pari del quadro di San Francesco, la Madonna in trono, riconosciamo, per evidenti cause stilistiche, la mano di Giacomo Forti, di cui è noto che non soleva « lasciare vedere il suo nome » nei suoi lavori (1).

Santa Conversazione - Lorenzo Costa - *Bologna, S. Petronio - Fot. Poppi.*

V.

Come spiegare la condizione triste della pittura bolognese verso la metà del quattrocento, quando altrove si svolgeva magnifica l'evoluzione dell'arte, e quando altrove al posto della ingenuità era già l'osservazione più diretta? Era giunta l'epoca dell'arte realista. E nello stesso tempo la consapevolezza della cognizione assicurava all'azione, in quell'epoca per eccellenza drammatica, una certezza ben calcolata, ciò che cerceva esprimersi anche nell'arte. Come di spiegare che l'ideale doppio, di realismo e drammaticità razionalista, del giovane quattrocento, ideale preparato da Nanni di Banco, da Bramante e da Ghiberti, e codificato da Masaccio e da Donatello, arrivasse, per mezzo di quest'ultimo, prima a Padova e a Ferrara che a Bologna? Come spiegare che Padova e Ferrara accolsero con entusiasmo quell'ideale, verso il quale Bologna, anche dopo lo Zoppo, rimase fredda? Queste questioni racchiudono

I : 37). Era Massaro delle quattro arti nel 1446, 1448, 1450, 1452, 1453, 1455, 1457. Tre anni dopo fece il suo testamento, pubblicato dal Gualandi (MICHELANGELO GUALANDI, *Memorie originali risguardanti le belle arti.* Bologna, 1844, III: 177).

(1) Op. cit., I: 39.

(1) MALVASIA, loc. cit.

la risposta in sè stesse. Il trecento, non era, in generale, padrone della realtà sobria e consapevole, tanto nelle sue manifestazioni culturali e politiche, quanto nella sua arte, non potendo essere altro che o troppo sentimentale e molle, talvolta fiacco — pensiamo al pontificato di Urbano V e al trecento dell' arte senese — o capricciosamente arbitrario e rude — ricordiamo la figura di Urbano VI e l'arte toscana dell'epoca, rozzamente coraggiosa. Il quattrocento ha un carattere spiccatamente materialistico; col *Principe* del Macchiavelli entra in azione la politica realista; a Firenze, coi Medici, diviene padrone la demagogia attiva; e questo carattere materialistico dell'ambiente si manifesta, paralellamente all'opinione etica, alla politica e alla letteratura, anche nell'arte. L'arte cerca di avvicinarsi alla realtà materiale, senza però immedesimarsi del tutto in essa; comincia ad interessarsi dei movimenti, cerca l'espressione delle forme appassionate, tendendo al patetico. Considerato il carattere generale dello spirito locale in Bologna, ed in ispecie quello della sua pittura trecentista, appare naturale che l'arte bolognese non potesse contribuire all'elaborazione delle sopradette nuove idee artistiche, le quali erano nella massima contraddizione coi suoi ideali, col suo sangue, e la cui accettazione pronta sarebbe stata, per lei, pari al suicidio. E, d'altronde, le nuove tendenze artistiche di Firenze non potevano giungere a Bologna in tempo e direttamente, in primo luogo per mancanza di intenso contatto artistico, e in secondo luogo per quella tensione politica che regnava fra le due città. Non dobbiamo dimenticare che Firenze, già dai tempi di Dante, era nemica dichiarata del papato, il quale invece in Bologna aveva il suo difensore più fedele. Al principio del secolo XV, anzi in parte già alla fine del secolo precedente, la tirannide comunale cede il posto a quella autocrata, la quale, avendo la forza di sottomettere ai suoi fini, con calcolo cosciente e con mano ferrea, tutte le energie materiali e spirituali, poteva concentrare intorno a sè una civiltà forte e grande, glorificatrice degna di lei. Bologna doveva aspettare la mano, la mente forte e l'ardore artistico d'un Giovanni II Bentivoglio, perchè la sua civiltà ed in ispecie la sua arte degenerata potessero rinascere o meglio ritrovare le proprie forze che credeva perdute in un lungo sogno triste.

VI.

La signoria di Giovanni II favorì intensamente l'evoluzione artistica della città. Fiere e giostre magnifiche, ingressi grandiosi attiravano la popolazione ricca che nel lusso non conosceva limiti. Il potente tiranno, ammiratore entusiasta dell'arte, riorganizza in base alle nuove esigenze artistiche e pratiche, l'edificazione dell'antica e gloriosa città (1). Già nel primo tempo della sua signoria chiamava da Ferrara, colla cui casa principesca era in parentela, pittori valenti, per adornare i suoi palazzi (1). Eran fra questi il Galasso, il Cossa, Ercole de' Roberti ed il Costa, il solo che seppe poi acclimatarsi all'ambiente artistico della città petroniana.

Il *Galasso* (2) fu scorrettissimo nel disegno e debole anche nei colori tanto da non formare che un episodio sfortunato e senza alcun interesse nella pittura di Bologna.

Il *Cossa* (3), nelle sue figure serene e spesso severe, nel suo naturalismo rozzamente accentuato, rimane fedele all'arte ferrarese, durante tutta la sua carriera, l'ultima tappa della quale possedeva segni, pur sempre di natura ferrarese, che caratterizzano solamente i suoi lavori fatti nel suo lungo soggiorno a Bologna; son tali caratteri un naturalismo più rigido nelle forme, serietà più fredda nell'espressione e sopra tutto tinte mute, tendenti ad una specifica tonalità grigia.

Come il Cossa, anche *Ercole Roberti* (4), l'allievo più valente e più fedele di Piero dei Franceschi, rimane ferrarese nelle sue opere eseguite in Bologna. La sua importanza nella pittura di Bologna è uguale a quella del

(1) La Cronaca Bianchetti (mscr. cit.) scrive sotto l'anno 1491: « *Il Nostro Sig. Gio. fino a questo tempo hauea fatto fare belissime fabriche, et edificij, fra quali, e, quale, li qui sottoscritte. Hauea grandito et ornato di Magniffiche Sale, e stanze il suo Palazzo di stra san Donato in Bol. Hauea posto in fortezza l'altro Belissimo dil Bentivoglio sul Canal di Reno....* » E così il Gozzadini (Giovanni Gozzadini: *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*, Bologna, 1839, pag. 167-168): « *Fa costruir di selci i pavimenti delle strade che allora erano di mattoni o di pietruzze..... ad imitazione degli Romani..... egli ordinò fosser fatte molte cloache.... La maggior parte delle strade erano anguste, le fiancheggiavano porticati di legno, brutti a vedersi, pericolosi in un incendio. Giovanni fa più spaziose le vie, ne toglie le tortuosità, ne abbella gli edifici; fa nuove piazze, alcune ne allarga. Innalza moli architettoniche di singolare bellezza, altre restituisce all'antico splendore..... aderge magnifiche ville nel contado, quasi rinnova la città per tanti ornamenti* ».

(1) Parecchi pittori ferraresi lasciarono la loro città, molto probabilmente, già per causa della « *grandissima moria* » del 1463 « *la qual fece grandissimo danno, et la maggior parte degli Huomini che potevano uscire dalla città, andarono per lor salute ad abitar' in altri luoghi* » (Bianchetti, mscr. cit., p. 629).

(2) Si chiamava, secondo i documenti, Galasso di Matteo Piva (Ricci, op. cit., 204) e morì di peste nel 1488. Fiorì verso la metà del secolo. Cfr. Ghirardacci: *Historia di Bologna*. Copia di Fra Tobia, di 1779, p. 378, manoscr., Bibl. dell'Accademia di Belle Arti in Bologna; Masini, op. cit., I: 623; Oretti, *Le pitture*, ecc., mscr. cit., 66; Cesare Barotti: *Pitture e sculture di Ferrara*, ecc., Ferrara, 1770, p. 8. Gli antichi storiografi lo chiamano, erroneamente, Galasso Galassi, e lo Zani, (op. cit., IV: 137), confondendolo probabilmente con Galante bolognese, emulo di Lippo, lo dice « da Bologna » e lo fa vivere intorno al 1390.

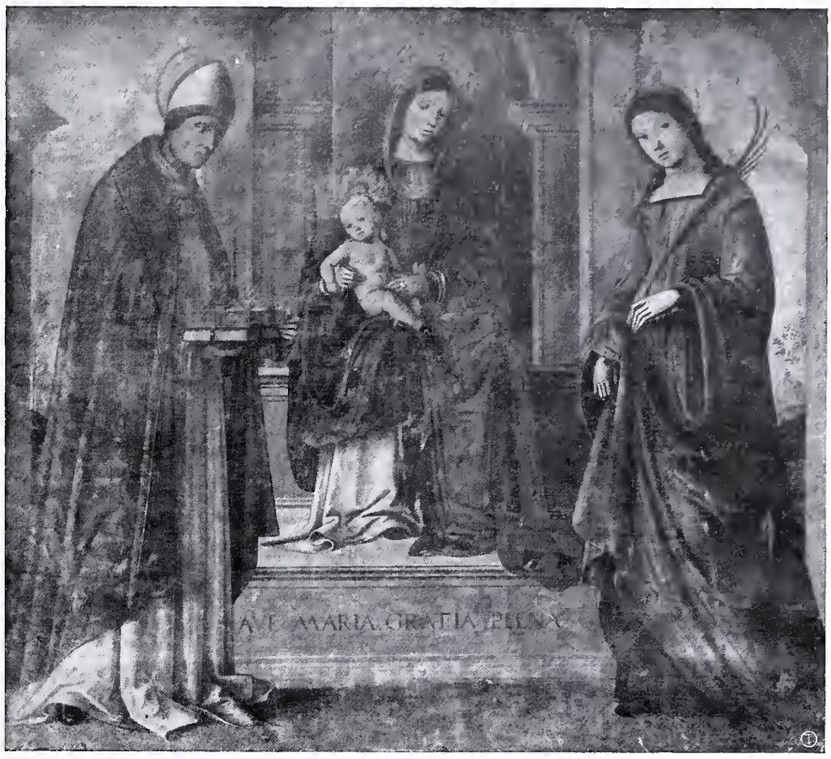
(3) Francesco di Cristoforo, detto il Cossa, 1435-77. Venne a Bologna nel 1470.

(4) Venne a Bologna verso il 1480. Nell'anno 1483 si trova registrato nella matricola della cattedrale di Bologna, come comparc d'un Giovanni di Bartolomeo Garganelli (Gualandi, op. cit., V: 203). Il Masini, nella sua *Bologna Perlustrata* (op cit., I: 620) lo nomina colla data del 1488. Della sua predella, dipinta per la chiesa di S. Giovanni in Monte di Bologna, ed esistente oggi nella Galleria di Dresda, si vede un'antica copia nel refettorio di S. Michele in Bosco di Bologna. I suoi affreschi, fatti per la cattedrale di Bologna e descritti dal Vasari (ed. cit., III: 143), sono stati in parte distrutti già nel 1603 (Cavazzoni, mscr. cit., p. 5) ed in parte passarono, dopo il 1605, nel palazzo dei Tanari, i quali poi li donarono all'Accademia di Belle Arti della medesima città, dove nel 1844, per trasportarli su tela, andarono distrutti. Francesco Rosaspina, professore d'incisione di quell'Accademia, ne fece, verso il 1840, una copia ad olio, passata, per vendita, ad un luogo ignoto dell'estero (Giacomo Gatti: *Descrizione di Bologna*, ecc. Bologna, p. 15; Gualandi, op. cit., V: 204, VI: 192).

Cossa, avendo determinato anch'egli per un tempo l'evoluzione artistica del giovane Costa, col quale ebbe a lavorare insieme nella cappella Garganelli (1).

Lorenzo Costa (2) venne a Bologna (3) assai giovane ancora, cosicchè l'arte ferrarese non ebbe tempo di radicarsi in lui tanto profondamente, da impedirgli di mutar carattere sotto il soffio della tradizione artistica di quella città. I suoi primi lavori lo mostrano ferrarese, in possesso dei nuovi mezzi tecnici, ferrarese della tempra d'un Cossa e d'un De' Roberti, suoi maestri, forte nel disegno, come loro, ma meno rigido e meno passionale nell'espressione.

Pare che il Costa abbia studiato da principio nella bottega del Cossa; ne fanno testimonianza, in generale, i tipi e le forme dei suoi lavori. L'affresco della Cappella Bentivoglio ne è un chiaro documento, con figure sol'de, robuste, costruite quasi architettonicamente. La Madonna è quella del Cossa, nel tipo angolosa ancora, ma un po' meno ossuta e più timida; la formazione del suo velo fine e delle sue mani sottili fanno supporre che il Costa, già in questa sua prima epoca, non abbia trascurato del tutto le graziose Madonne di Vitale e di Lippo. I ritratti magnifici dei molti membri della famiglia Bentivoglio paiono esser fatti dal maestro del palazzo Schiffanoia; tipi veri, ben modellati, vestiti in abiti del tempo, senza alcuna posa, semplici, però sempre colla voluta espressione di maestà. Il trono è, alla ferrarese, troppo carico e posto in una finta architettura, la quale, più tranquilla e più armoniosa di quello, mostra già, in questo suo carattere, il benefico influsso dell'arte locale. Mentre nelle forme si palesa allievo del Cossa, dipinge coi colori prediletti del De' Roberti e prima di questo di Pier dei Franceschi.



Madonna in trono - Lorenzo Costa - *Bologna, Pinacoteca.* - *Fot. Poppi.*

Da quel suo primo lavoro conosciuto si può seguire assai facilmente la sua evoluzione artistica. Nel primo periodo di questa — che dura dall'affresco in S. Giacomo (1488), fino al tempo dell'influenza più intensa di Francesco Francia, ciò che vedremo seguire dopo *la Madonna in Trono* della chiesa di San Giovanni in Monte (1497) — l'arte del Costa si allontana sempre più da quella del Cossa e si avvicina man mano alla tradizione artistica bolognese, ricevendo nello stesso tempo impulsi meno forti dal De' Roberti ed anche dal Giambellino. Appartengono a questa sua epoca — oltre i grandi *trionfi* della Cappella Bentivoglio, che tradisce nell'allievo del Cossa un evidente influsso del De' Roberti, tanto nel formalismo quanto nelle tinte; oltre la tempra segnata col nome e coll'anno 1491 (Pinacoteca di Bol., n. 392) di forme pesanti ma non rozze, di tinte chiare, intonate alla maniera del De' Roberti, di architettura semplice — anche i santi laterali della cappella di S. Sebastiano, nella chiesa petroniana: figure di uomini robustissime, d' estremità troppo grandi, caratteristiche per questa sua epoca, e finalmente il San Girolamo (1) nella cappella Castelli della stessa chiesa. Quest'ultimo, di effetto veramente grandioso, è certamente lavoro del Costa e della sua prima maniera, tutelata dal Cossa; il tipo caratteristico del santo si ritrova identico nel vecchio ignudo dei *trionfi*, mentre l'architettura del quadro fa pensare a quella della Madonna Bentivolesca, alla tempera rappresentante la Madonna in trono fra S. Petronio e Santa Tecla (Pinac. di Bol., n 215) ed a molti suoi lavori posteriori.

Questa prima maniera — la sua maniera ferrarese — supera la crisi nella *Santa Conversazione* della chiesa di S. Petronio (1492). La Madonna, col bambino

(1) VASARI, ed. cit.. III: 136, 143.

(2) Lorenzo di Ottavio Costa (ZANI, op. cit., VII: 80). Nato nel 1460; morto il 5 marzo del 1535. Il documento relativo è in GUALANDI, op. cit., III: 8. Dal 1509 fin alla sua morte fu pittore di corte dei Gonzaga di Mantova. I documenti relativi in PUNGILEONI, *Vita del Correggio*, II: 44, cit.: ZANI, VII: 184, GUALANDI, III: 8.

(3) La prima notizia che ne abbiamo a Bologna è del 1483: « *In questo tempo Lorenzo Costa Ferrarese a concorrenza di molti altri Pittori famosi nel Palazzo di Ser Giovanni Bentivoglj dipinse alcune stanze, ed una Loggia nel terzo Cortile verso il Borgo della Paglia, dove con grandissima arte effiggiò la ruina di Troia, cosa da tutti stimata in questo tempo maravigliosa* » (GHIRARDACCI, mscr. cit., p. 512; la notizia vien ripetuta dal Gozzadini, op. cit., p. 237).

(1) Molto ritoccato. Attribuito già al Costa da parecchi antichi scrittori locali (CAVAZZONI, mscr. cit., p. 7; MASINI, op. cit. I: 111; ANNESSIO NOBILI: *Guida di Bologna*, Bologna, 1820, p. 240) ed anche dal VASARI, ed. cit., III: 133.

un po' pesante, non è ancora priva dei suoi segni ferraresi; anche il trono ricco ha del ferrarese; i due santi assisi sul gradino del trono son sereni, come se fossero venuti qui per far compagnia alla Madonna, da Ferrara; e quel San Giorgio che sta ritto a destra, robusto e rigido come un condottiere, non può negare la sua provenienza ferrarese. Ma il San Sebastiano, che sta al lato opposto, ha un'espressione che è ben lontana dal sentimento dei pittori ferraresi; soffre senza mostrarlo e il suo bel viso è rivolto al cielo, verso cui i suoi occhi allucinati guardano con tranquilla rassegnazione; il suo corpo nudo, dalle linee rotonde, è modellato con mollezza indicibile e con finissimi passaggi dalle luci vibranti alle ombre sfumate. Vi è espresso il vero sentimento bolognese, il sentimento della più casta tradizione dell' antica scuola. Le tinte del quadro non sono più quelle dei suoi primi lavori, perchè divenute, sull'esempio della stessa tradizione locale, più intense e più calde. Il trono della Madonna è in una nicchia rotonda, riccamente ornata da decorazioni di color bronzeo, il di cui tono si diffonde caldo su tutt'il quadro, risultandone quelle fine penombre che ammiriamo sopratutto sul bel corpo di S. Sebastiano; questo modo abile per ottener sì delicati effetti di chiaroscuro doveva il Costa aver imparato da Giovanni Bellini, il quale se ne servì già quattro anni prima, nell'ancona dei Frari, ispirandosi probabilmente alle cupole di S. Marco, coperte da musaici aurei, e dal quale il Costa potè esser stato influito ancor a Ferrara, dove il maestro veneziano aveva lasciato lavori (1).

La *Madonna in trono* nella chiesa di S. Giovanni in Monte, del 1497 (2), è il primo lavoro della sua maniera matura e, nello stesso tempo, il primo suo quadro che mostri evidenti punti di contatto colla maniera del Francia. Cosicchè a questo punto si pone da sè la questione molto discussa della relazione artistica tra i due maestri (1). Il quadro rappresenta una *Santa Conversazione*. La Madonna, con in braccio il Bambino, è assisa su di un trono semplice, posto in una loggia aperta, di puro stile classico; ai lati del trono stanno quattro santi, due per parte, mentre a pie' del trono due angioletti suonano. La parte inferiore del trono è, ad esempio del De' Roberti, aperta di modo che ci presenta la veduta lontana d'un paesaggio, dipinto con massima squisitezza, un paesaggio di carattere mite, di quelli che circondano Bologna. Questo espediente per dare una veduta di paesaggio è, nel quadro, l'unico avanzo del Costa ferrarese, mentre, nel resto, si manifesta l'impulso dei fattori locali.

Incoronazione della Vergine - Lorenzo Costa - *Bologna, S. Giovanni in Monte* - *Fot. Poppi.*

Il bel tipo della Madonna, nonchè quello del Bambino è rotondeggiante e pieno; non meno bella è la testa di Giovanni Evangelista, dai lunghi ed ondulati capelli e quella di S. Agostino vescovo, tipo conosciuto già dopo la *Santa Conversazione* del Francia del 1494. Il drappeggio non ha più angoli duri, benchè modellato accuratamente, e gira — sopratutto quello di S. Possidonio — in grandi linee quiete. I santi son posti paralleli alle principali direzioni dell'architettura, da che ne risulta un'armonia completa, ottenuta col mezzo già usato dagli antichi maestri locali. Ed anche la composizione coloristica segue i principii artistici di quelli. Una calda tonalità intensa — due drappi distesi, uno rosso ed un altro ad

(1) VASARI, ed. cit., III: 173, 179.
(2) ib., III: 136.

(1) Lavoravano insieme, ancora prima che nella Misericordia e nella capp. di S. Cecilia, in S. Giacomo Maggiore e nel Palazzo Bentivoglio, distrutto nel 1507. Per le pitture di codesto palazzo hanno notizie interessanti il GHIRARDACCI (mscr. cit., pp. 512, 748-49), il GOZZADINI (op. cit., p. 235), il VASARI (ed. cit., III: 538-39) e l'ALBERTI (*Descrizione di tutta l'Italia*, Venezia, 1581, IV: 163).

ornati d'oro, e la tunica rossa della Madonna — attira verso di sè i colori principali del quadro: il rosso ed il verde — un unico tono compensato — del vestito di S. Giovanni Evangelista, il grigio indifferente della coccola di S. Francesco, e, nei vestiti dei santi esterni, l'oro-bruno, il purpureo, due tinte che assicurano un'altra volta l'effetto caldo dell'insieme. Per i medesimi caratteri — caratteri che abbiamo già osservati come propri degli antichi maestri bolognesi — eccelle anche l'ancona, del medesimo soggetto, del Francia, eseguita nel 1494. Il Francia dunque tre anni prima che la sopradetta ancona di S. Giovanni in Monte uscisse dalla bottega del Costa, aveva dimostrato che solamente sulle basi dei principii dell'antica tradizione locale si poteva ridare l'antico splendore alla scuola bolognese ed aveva riconosciuto che gli insegnamenti tecnici dei maestri stranieri, senza l'ispirazione della pittura locale, non avrebbero portato che ad una volgare imitazione della pittura ferrarese o padovana, imitazione povera e senza anima propria.

Intorno al 1500 il Costa fa un altro passo nella sua evoluzione, seguendo però sempre la via della tradizione bolognese, sulla quale metteva piede sotto la guida degli antichi maestri locali e del Francia. In questo nuovo periodo le sue figure si fanno più svelte, i suoi tipi ideali meno rotondi, talvolta assai magri, dai piccoli occhi neri e vivaci, dal naso appuntito e dal mento sporgente, pur sempre coll'espressione liricamente contemplativa. Le vesti si fanno larghe, dalle pieghe lunghe e dagli strascichi stesi per terra. La generale tonalità delle tinte è sempre calda, con preponderanza del rosso e del giallo — colori prediletti già da Simone e da Lippo — ma la fattura è diventata più larga e sembra esser meno finita; il suo pennello ha un tocco sicuro che lo dispensa da lunghi lavori minuziosi senza pregiudicare la saggezza nel disegno. Fa composizioni di molte figure che sono collocate in semplici linee geometriche — come, per esempio, nell'Incoronazione di S. Giovanni in Monte, nella Presentazione di Berlino, e nell'Assunta di S. Martino Maggiore — mantenendo quasi sempre una simmetria voluta. La composizione lineare era già stata un carattere essenziale dell'antica pittura bolognese, ma mentre nei lavori di questa l'ideale linea della composizione rimaneva sulla superficie, il Costa, figlio del maturo quattrocento, la fa girare nello spazio. È da notarsi che il Francia rinnova già nel suo quadro del 1494 l'antica tradizione che adopera, come fattore di composizione, semplici formule geometriche. Il Costa dà, col tempo, sempre maggior importanza al paesaggio, che nelle sue composizioni non ha un significato soltanto decorativo e quasi scenografico, ma, delicatamente eseguito, rafforza il sentimento emanato dall'espressione delle figure.

Assunzione della Madonna - Lorenzo Costa - *Bologna, S. Martino Maggiore - Fot. Poppi.*

La predella, fatta nel 1499, per la *Natività* dal Francia, inaugura questa terza sua epoca, che ha per capolavoro la magnifica ancona dell'Incoronazione nella chiesa di S. Giovanni in Monte (1500) (1).

Vi si annovera anche l'*Assunta* della chiesa di S. Martino Maggiore (2), attribuita già al Pe-

(1) Il 31 agosto 1500 fu stretta la convenzione tra il priore di S. Giovanni in Monte e Giacomo e fratelli, figli d'Agostino da Roma, intagliatori, per la cornice di quest'ancona (Archivio di Stato di Bol., Libri di S. Gio. in M., Istr. Lib. 31, N. 28; il documento è pubblicato in OTTAVIO MAZZONI TOSELLI: *Memorie risguardanti l'antica chiesa di S. Giovanni in Monte*, ecc, Bologna, 1844, p. 17).

(2) Troviamo notato nel campione A, p. 190, della chiesa di San Martino Maggiore, sotto l'anno 1506 (Arch. di Stato, Bol. $\frac{128}{3603}$): « *Maestro Lorenzo dicto Costa pictore excellentissimo de' hauere dal Convento Ducati . 5 . d'oro. ouero Lire 17 S. 10 et questo per una promessa gli hauemo fatto noi priore frate Augustino da bressa a nome de Ser Ipolito di Grassi a conto de la tauola nostra, et cossi prometemo de pagarli al predetto, aquesto natale chi uene. L. 17. S. 10* » e « *Maestro Lorenzo dicto Costa pictore excellentissimo de dare ducati 5 doro in oro hebe da mi priore et frate Augustino da bressa a nome di messer ipolito de grassi per conto de la Anchona in presentia di presente sottopriore nostro . adi .*

rugino (1) e al Chiodarolo (2), un lavoro meno delicato nei colori e nell' armonia delle forme, ma per l'espressione intima e per il magistrale aggruppamento delle figure sempre degno del suo pennello.

Verso la fine della sua lunga attività artistica la sua maniera si trasforma un' altra volta. Nella *Corte d'Isabella d'Este*, dipinta per questa famiglia a Mantova ed esistente oggi nel Louvre, disegna figure di belle linee e forme rotonde, come quelle della sua seconda epoca, quasi volendo con ciò affermarsi fedele all'arte bolognese nella città dove operava il rigido Mantegna. Il vasto e variato paesaggio è eseguito con cura speciale e sembra esser il vero soggetto del quadro, anche perchè l'azione, l' incoronazione d'Isabella per mezzo di Amore, non è concentrata nel primo piano; si ha quasi l' impressione che le figure, già di per sè di dimensioni assai piccole, siano fatte per il paesaggio e non viceversa. E così il Costa, nell'ultima tappa della sua arte, avrebbe aperto la via al paesaggio per sè stesso. Certamente non è un caso se, a pochi decenni dalla sua morte, furono appunto due maestri bolognesi, Agostino e Annibale Carracci, che, fra gli italiani, per i primi dipinsero paesaggi come argomento esclusivo dei quadri.

DOTT. TIBERIO GEREVICH

24 Decembris 1506 L. 17 S. 10 ». Queste annotazioni, menzionate già dal MALAGUZZI VALERI (*L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Rocca S. Casciano, 1899, p. 114), non si riferiscono con tutta certezza all'*Assunta* del Costa, molto discussa, perchè l'istessa chiesa di S. Martino Maggiore possedeva una volta anche un'altra ancona del medesimo maestro, rappresentante la Madonna in compagnia di S. Giovanni Evangelista e di S. Antonio Abbate (MASINI, op. cit., I: 167; ORETTI: *Le pitture*, ecc., mscr. cit., 13) e portata via nel restauro della chiesa. Ma da una notizia che abbiamo letta nelle Memorie del Padre DIONISIO BOSCHI († 1709) (Arch. di Stato, Bol. $\frac{120}{3602}$, sotto l'anno 1506), secondo la quale l'Assunta della chiesa di S. Martino Maggiore era ornata dall'arma de' Grassi, ordinatori dell'ancona, e secondo la quale questa famiglia non possedeva nella chiesa mai altre ancone, risulta certo che il documento sopra riportato si riferisce appunto, come il Malaguzzi giustamente credeva, all'*Assunta* della chiesa suddetta.

(1) Da quasi tutte le guide locali.

(2) RICCI, op. cit., 138.

Siena. — Un nuovo Museo.

La proposta per l'istituzione di un Nuovo Museo Civico nel Palazzo della Signoria di Siena sembra che stia per essere attuata. Difatti si nominò dall'Amministrazione Comunale una Commissione per studiarne l'ordinamento. Speriamo però che non se ne approfitti per sfruttare le belle chiese al fine di arricchire il Museo, come si fece già in altri paesi, con grande danno delle opere d'arte e delle chiese stesse.

UN DIPINTO SCONOSCIUTO

di Masolino da Panicale.

Le opere sconosciute di Masolino sono tanto rare che l'annuncio di una nuova aggiunta all'elenco generalmente accettato — e qui non so se non dovrei piuttosto dire all' elenco molto discusso — di esse, darà certo luogo a molti commenti e sarà accolto con scetticismo e sfiducia. Eppure il vero conoscitore dell' arte italiana non rimarrà a lungo dubbioso dinnanzi al lavoro così a lungo dimenticato e trascurato che ho la fortuna di restituire dopo alcuni secoli al gentile ed ispirato maestro dei famosi affreschi di Castiglione d' Olona.

Madonna con Putto e angioli - Masolino da Panicale - *S. Fortunato - Todi.*

Sulla parete destra della 4ª cappella a dritta di chi entra nella grande chiesa di S. Fortunato in Todi, vedesi un antico affresco, molto guasto e in parte ritoccato, che rappresenta con figure, grandi circa tre quarti del vero, la Madonna col Bambino fra due angeli, ed è attribuito, seguendo la tradizione, alla « Scuola umbra », allo Spagna e ad altri. La grande e dignitosa Vergine, vestita di una tonaca rossa e di un ampio manto azzurro con cappuccio, siede su un trono marmoreo, spazioso ma semplicemente costrutto. Essa, quasi assorta in una lontana contemplazione, tiene nudo sulle sue ginocchia il divin Figliuolo il quale, mentre tiene una mano alzata, protende l' altra in basso a benedire una figura che non si vede. Dietro i bracciuoli del trono, a destra e a sinistra, stanno due angeli bianco vestiti, in atto di devota adorazione.

Tale la semplice composizione, quale ci appare ora, poichè lo sguardo e l' atteggiamento del Putto indurrebbero a sospettare la presenza, in origine, di una o più figure su un piano più basso, se non di una scena molto più elaborata completamente scomparsa. Sebbene molto

scolorita e, come già si disse, ritoccata in parte, quanto rimane del guasto affresco è sufficiente a rivelarci un'opera di eccezionale bellezza, per la finezza dei tipi, per l'espressione e la tecnica. La testa della Madonna soffrì più del resto, ma non tanto da perdere la serietà grave, la grazia nobile in contrasto col fanciullo vispo e vivace.

la illusione di una pittura a tempera molto accurata anzichè di un affresco.

Giudicandola solo pei suoi meriti tecnici e trascurando tutti gli altri, questa pittura mi sembra tale da meritare una nota speciale e da attirare la attenzione del visitatore più superficiale. Eppure, strano a dirsi, essa

Particolare – Masolino da Panicale – *S. Fortunato - Todi.*

Vaghissimi pure i due angeli, quello di destra sopratutto che colpisce per la squisita sua bellezza.

Il nudo del Putto, modellato con grande finezza, disegnato con molta cura, come tutte le figure in generale, dinotano la maestria del disegnatore. I panni hanno perso in gran parte l'armonia dei colori, ma facilmente si indovina la delicatezza originale delle tinte, mentre le pieghe serbarono la loro semplice eleganza. In tutto il dipinto l'esecuzione tecnica, fuorchè dove si nasconde sotto i guasti o le alterazioni posteriori, è di singolare fienezza, come si scorge specialmente nelle carni modellate, trattate con con una delicatezza davvero sorprendente, così da darci

sfuggì sino a qui alla grande maggioranza di quegli studiosi che ogni anno passano da Todi e che senza dubbio non mancarono di visitare l'importante chiesa in cui essa trovasi.

Soltanto la difficoltà di procurarmi soddisfacenti riproduzioni fotografiche mi trattenne dal pubblicare questa opera bella e interessante, essendo convinto della inutilità di volerne provare la paternità senza l'aiuto di quelle. Ora poichè la Direzione della « Rassegna d'arte » mandò a Todi espressamente un fotografo, mi è dato di offrirne le illustrazioni tanto particolareggiate da non lasciare, mi sia concesso sperarlo, campo a scetticismo di sorta.

Particolari - Masolino da Panicale - *S. Fortunato* - *Todi.*

Un semplice confronto cogli autentici affreschi di Masolino a Castiglione d'Olona e con quello della cappella Brancacci al Carmine di Firenze — opera secondo me non meno caratteristica del suo pennello, checchè se ne sia detto in contrario — toglierà ogni dubbio e renderà superfluo il voler provare con analisi morfologica e stilistica ciò che la fotografia ha reso evidente, e cioè che ci troviamo dinnanzi non già ad un lavoro della Scuola umbra o dello Spagna, ma ad una fra le più belle e importanti creazioni di Masolino da Panicale.

Per finire aggiungerò con piacere che i miei amici Bernhard Berenson e Guido Cagnola hanno pure di recente e indipendentemente l'uno dall'altro e da me, visto questo affresco, giungendo alla stessa conclusione, onde sono ben lieto di associare i loro nomi al mio nel compilare questa breve nota.

F. Mason Perkins.

Comunione di S. Gerolamo - Domenichino - *Pinacoteca Vaticana* - *Roma.*

I disegni del Domenichino agli Uffizi.

Nel gabinetto dei disegni della Galleria degli Uffizi sono attribuiti al Domenichino circa una sessantina di esemplari, i quali non sono stati ancora studiati, probabilmente per quel dispregio verso l'arte e gli artisti del seicento che ora si dice stia per cessare. Alcune attribuzioni, perciò, sono da cancellarsi, alcune identificazioni da correggersi (1).

Il primo disegno in ordine di numero (583) è uno studio di *Paese,* certamente originale, come denota la spigliatezza dell'esecuzione, e probabilmente del Domenichino; il numero seguente (798) ci presenta un sicuro originale dello Zampieri, uno studio per *due putti*, che non è possibile identificare, come vorrebbe il catalogo Ferri, con quelli della *Comunione di S. Girolamo* alla Pinacoteca Vaticana, non solo perchè la posa e il movimento dei putti nel disegno è sostanzialmente diversa da quella dei putti dipinti nel celebre quadro della Galleria Vaticana, ma anche perchè un d'essi tiene nella destra una palma che non avrebbe significato in un quadro dedicato a un santo non martire, qual'è S. Gerolamo. In questi due putti, assai ben chiaro-scurati, v'è tutta la freschezza, la gentilezza, la soavità del Domenichino nella vivace grazia dei movimenti, nella serena spensieratezza infantile dell'espressione.

Due Putti - Disegno - Domenichino - *Uffizi - Firenze.*

Seguono due studii, ambo originali, fini e gentili, per la *Morte di S. Cecilia* affrescata in S. Luigi de' Francesi: l'uno (799) rappresentante una *Bimba genuflessa*, l'altro (800) *S. Cecilia agonizzante* e un angelo che scende con corona e palma, mentre una donna, col ginocchio sinistro piegato e la mano destra premente la terra, si curva ansiosa a guardare la santa morente. Anche originale è l'801 che rappresenta *Galatea* e *Aci inseguiti dal gigante Polifemo*, ma non dei migliori, non tanto per la costruzione delle teste che è discreta e per il movimento, ma per la modellazione piuttosto grossolana dei corpi. Copia dal Domenichino è invece il n. 816, rappresentante il *Martirio di S. Stefano.*

Un interessante gruppo di disegni fa seguito a questo. Il n. 1575 offre un *Puttino* librato in aria, opera originale; il n. 1605 presenta una *Santa* a figura intera, nobile, ispirata, semplice che si ascriverebbe volontieri al Domenichino, se un certo stento nell'esecuzione, proprio delle copie, non lasciasse perplessi. Nessuna incertezza, circa la sua originalità, lascia, al contrario, il

(1) Di questi disegni non è parola che nel *Catalogo della raccolta di disegni della Galleria degli Uffizi* (Roma, 1890) di P. N. Ferri e in quello della collezione Santarelli, passata agli Uffizi. Il Ferri accenna a pochissimi; quanto al catalogo della collezione Santarelli basterà dire, una volta per sempre, che è pieno di errori, poichè è compilato con i soliti criteri che regolano molti Cataloghi delle raccolte private.

n. 1606, che si può considerare, anzi, come il più bel disegno del Domenichino conservato agli Uffizi. In alto si vede la Vergine che regge sul ginocchio sinistro il Bambin Gesù, il quale tende la sinistra per prendere al-

Bimba genuflessa - Disegno - Domenichino - *Uffizi - Firenze.*

cune corone che un angelo gli offre: alla destra di questo gruppo son due angeli con corone; più in alto a sinistra due putti, a destra sei. Sulla terra si vedono a manca tre donne in atto di pregare, al centro un angelo che incorona un bambino, a dritta due santi, uno im-

S. Cecilia morente - Disegno - Domenichino - *Uffizi - Firenze.*

merso nella preghiera, l'altro intento a indicare all'osservatore Maria. Si potrebbe ritenere come uno studio per la *Madonna del Rosario* della Pinacoteca di Bologna, ma è più probabile, data la sostanziale diversità della composizione, che sia un'idea per altro quadro dello stesso soggetto. La costruzione è bella, chiara, armonica, di magnifica unità pittorica e ideale; un nobile e semplice fervore religioso anima tutte le figure, squisitamente soavi ed espressive — dai putti così deliziosi! — di grande eleltezza di tipo: elettezza che nella figura della Vergine diviene finezza aristocratica; l'esecuzione è franca, vivace, specie nelle luci vivide animatrici.

Osservato il n. 1607 rappresentante una *Testa*, forse d'angelo, d'intima delicata espressione, certamente originale, capita sott'occhi un altro de' più notevoli disegni del Domenichino tra quelli conservati agli Uffizi: il n. 1608, studio per l'affresco di Grottaferrata rappresentante la *Costruzione del Convento*. È uno schizzo franco, luminoso, animato. Le varianti che è dato ri-

La Madonna con angeli e santi - Disegno - Domenichino - *Uffizi - Firenze.*

scontrare tra disegno ed affresco non possono far dubitare che l'uno sia all'altro collegato. Nel disegno la composizione è meno slargata; in primo piano a sinistra non vi sono i due operai e il bambino come nell'affresco ma soltanto due uomini, uno dei quali batte un asino caduto; al centro è l'architetto in atto di mostrare con la destra un punto del piano di costruzione che il santo abate ha fra le mani e con il sinistro braccio disteso la fabbrica già cominciata (un po' diverso è l'aggruppamento nell'affresco); all'estremo destro il gruppo degli operai che spingono il masso è costruito in modo differente; nel fondo a destra non si vede cadere la colonna e quindi non si nota negli astanti alcun movimento di sorpresa, a sinistra appare un basso edificio a cupola che manca nell'affresco. Il numero seguente (1609) rappresentante il *Sacrificio d'Ifigenia*, per l'esecuzione faticosa, incerta, deficiente si palesa una copia, non pessima, dell'affresco del Domenichino forse a Bassano in Teverina. Originale e buono è, invece, il 1610, rappresentante la

Visione di S. Gerolamo, il quale si vede a destra seduto a terra, appoggiato ad una rupe, in atto di premersi la fronte con un dito della sinistra, mentre di là del poggio in alto, circondato dagli angeli appare l'Eterno benedi-

La Madonna del Rosario – Domenichino – *R. Pinacoteca* – *Bologna.*

cente, tra la Vergine e Gesù (o S. Giovanni?) e in basso si vedono anime che risorgono e tendono le braccia, risvegliate dal suono della tromba che un angelo eretto sulla rupe fa squillare.

Assai numerose sono le copie in un altro gruppo, quello compreso tra i num. 3537 e 3571. S'incontra prima una figura di *Santa* che s'includerebbe fra le copie, se non lasciasse esitanti la testa di squisita espressione; poi uno studio di *Paese* (3538) originale, cui tien dietro una composizione più vasta (3539) rappresentante l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*. Sopra un asino che avanza lentamente si vede Gesù che ha la destra levata a benedire, mentre con la sinistra tien ferma la veste sulla gamba. Dietro lui, a piedi, è S. Pietro che va con passo rapido, protendendo nella destra le chiavi e sorreggendosi con la sinistra la veste. Alla destra di S. Pietro è un altro santo, vecchio, che si volge all'apostolo; segue un santo giovine che alza le braccia in uno slancio d'estasi e volge gli occhi al Cielo; dall'alto scende un angelo. Innanzi a Gesù si accalca gran folla commossa; una donna stende a terra un drappo; un uomo pare che si tolga dalle spalle un panno per far lo stesso. La composizione è ricca, organica, animata, avvolta in un bel movimento di chiaroscuro; le figure sono nobili, eccettuato forse Gesù, e hanno movimenti signorili, semplici, espressivi; tutto è segnato rapidamente, con sicurezza, con semplicità; fulgidi sprazzi di luce ravvivano le forme. Soltanto l'asino, come tutti gli animali disegnati e dipinti dal Domenichino (le eccezioni sono rarissime) è deficiente. Il n. 3540 è evidentemente copia e non è, certo, uno studio per la *Caccia di Diana*, alla Galleria Borghese, come è detto nel Catalogo Ferri. I num. 3541 e 3542 sono due studi per l'affresco rappresentante la *Vocazione dei SS. Pietro e Andrea* condotto nella volta della tribuna di S. Andrea della Valle a Roma. Nel primo le figure son disposte sopra una linea orizzontale; in primo piano a sinistra è Gesù che protende la destra ordinando; più in dentro è la barca con i due apostoli, posti uno a prua l'altro a poppa, divisi dal barcaiulo; due angeli scendono dall'alto; nel fondo sono due barche con uomini. Nel n. 3542 una linea montuosa chiude tutto l'orizzonte; Gesù è a destra non più a sinistra e con la testa e la mano destra tesa invita non ordina; il barcaiuolo volge le spalle all'osservatore, mentre nel disegno precedente è ritratto di fronte, ed è più mosso poichè si sforza di accostare la barca a riva; i santi sono uno dopo l'altro, non più divisi dal rematore; il primo (S. Pietro) ha già le gambe fuori della barca ed apre le braccia in alto pieno d'ingenua maraviglia e di slancio fervente; l'altro (S. Andrea) tiene con la destra una rete e appunta la sinistra non si capisce bene se per ordinare al barcaiuolo l'approdo o per domandare a Gesù se devono andare ov'egli si trova. Qualche figura appare lontano. In questo secondo disegno la scena è assai più animata che non nel primo ed è anche più vicina all'affresco, benchè ne differisca per parecchi elementi: p. e. nel disegno l'orizzonte è tutto chiuso, nell'affresco è libero a sinistra; Cristo nel disegno è a destra, nell'affresco è a sinistra; la barca nel disegno si vede tutta, apparente da sinistra, col barcaiuolo in atto di volger le spalle all'os-

Costruzione del Convento di Grotta-ferrata – *Disegno* - Domenichino – *Uffizi* - *Firenze.*

servatore, nell'affresco si vede per metà, proveniente da destra col rematore rivolto all'osservatore.

Seguono parecchi disegni poco importanti: n. 3543, *S. Giovanni nel deserto* copia, forse dal Domenichino; n. 3544, lavoro originale e bello per la rapidità dell'ese-

cuzione, con tutta probabilità del Domenichino, benchè in basso si legga chiaramente *C. d' arpino* (potrebb' essere un primo pensiero per il *Martirio di S. Agnese* alla Pinacoteca di Bologna); n. 3545, studi di *Figure giovanili in iscorcio,* originale; n. 3546, *Baccanale*, originale ma non del Domenichino perchè segnato con un fare tormentato, esuberante che non si riscontra mai nei disegni dello Zampieri; n. 3547 studio di *Putto,* buona copia; n. 3548, *Testa di donna,* copia; n. 3550, studio di *Paese* trattato senza spirito, superficialmente e portante a torto il nome del Domenichino come il n. 3549; n. 3551 e 3552 *Due Evangelisti*, brutte copie e forse non dal Domenichino; n. 3553, *Studio di scorcio*, probabilmente copia; n. 3554, *Studio dall' antico*, brutta copia e non dal Domenichino, benchè porti il suo nome.

Di scarsa importanza sono anche, in complesso, i seguenti: n. 3555, lo *specchio di Venere*, copia dal Domenichino; n. 3556, l'*Angelo appare ad Agar nel deserto*, originale e buono; numero 3557, copia, benchè porti il nome dello Zampieri; numero 3558, *Studi di teste, piedi*, ecc., brutte cose non del Domenichino; n. 3559, studio di *Paese* schizzato con vivace accuratezza, originale; n. 3560, *Predica di S. Giovanni*, che ha l'aria di esser fatto alla brava, ma rivela facilmente una mano incerta che traccia linee e linee senza significato, forse copia dal Domenichino; n. 3561, istesso soggetto del precedente e, come questo, probabile copia dal Domenichino; n. 3562, *Battesimo di Gesù*, deficiente copia dallo Zampieri come il n. 3563; n. 3564, copia di una figura del quadro rappresentante *S. Pietro Martire* alla Pinacoteca di Bologna, ma per il movimento e l'espressione non identica.

SS. Nilo e Bartolomeo impediscono la caduta di una colonna - Domenichino. — *Grottaferrata.*

Originali, ma non del Domenichino, paiono i nn. 3565, *Vergine col Bambino* e 3566, *Martirio di una santa*, segnato questo con troppo lavorìo di linee, ciò che ingenera dubbi sulla veridicità dalla sua attribuzione al Domenichino.

Il n. 3567 rappresenta il *cardinale Marescotti* che si vede seduto in poltrona di tre quarti col libro semiaperto nella destra, in atto di guardare l' osservatore. In alto a sinistra si legge: *Rainerius marescottus Bonon: TT, SS. serg: at Bac: Diāc; Card: Lucio II Pont: Max: MCXLIII* e più sotto: *vestito di rosso.... colorito di carne poichè ha del carnoso rossetto ma non tanto vi ha poi per campo un penerone come sarà meglio un campanino poi d'argento e un calamaro con penna.* È una figura nobile, espressiva che richiama vivamente il ritratto del cardinale *Girolamo Agucchia* di mano del Domenichino nella Tribuna degli Uffizi, benchè nel disegno la figura sia voltata a sinistra anzichè a destra ed abbia in capo una berretta. Il disegno è certamente originale, ma la data 1644 lascia dubitosi circa la sua attribuzione al Domenichino, poichè, come si sa, quest' artista morì nel 1641. Copie sono i tre ultimi disegni di questo gruppo: n. 3568 rappresentante *S. Cecilia che distribuisce le elemosine*, come si vede in S. Luigi de' Francesi a Roma (forse è di Domenico Gabbiani); n. 3569 figurante una cupola con l'*Assunzione della Vergine* e ne' peducci gli *Evangelisti*, probabilmente da un originale del Lanfranco, come si può rilevare specie per la composizione abbondantissima; n. 3571, studio di *Paese*, non dal Domenichino.

I due della serie 12000 cioè i nn. 12123, rappresentante la *Vergine col Bambino e un angelo* e 12124, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, sono anch' essi copie.

Originali, invece, sono parecchi della serie 15000: n. 15022, studio di *Testa di giovinetta*, n. 15023 *Giovane con tinello*, fine, luminoso, morbido nelle carni, flessuoso nel movimento; numero 15024, *Giovane seminudo* in ardito scorcio; n. 15025, *Testa di vecchio* piuttosto malandata ma di fine intensa espressione; n. 15026, altra *Testa di vecchio*, non molto ben conservata, ma grandiosa, nobile, inspirata. Copie dal Domenichino sono i nn. 15027, dettaglio dell' affresco in S. Luigi de' Francesi a Roma, rappresentante *S. Cecilia che distribuisce le elemosine;* 15028, particolare dall'ovale a fresco in San Silvestro al Quirinale a Roma, rappresentante lo *Svenimento di Ester;* 15029 *S. Cecilia morente* come si vede nell'affresco già citato di S. Luigi de' Francesi a Roma, non S. Agnese come è detto nel Catalogo Santarelli; 15030, parte sinistra dell'ovale di San Silvestro al Quirinale a Roma rappresentante *Giuditta che presenta la testa di Oloferne;* 15031, *S. Cecilia innanzi al giudice*, come si vede in un affresco a S. Luigi de' Francesi a Roma. Brutta copia e non dal Domenichino è l' ultimo disegno ascrittogli: il n. 17081.

Pochi, dunque, sono i disegni che si possono ritenere, con ogni certezza, dello Zampieri e pochi quelli veramente notevoli. Ma questi rivelano completamente la personalità artistica del Domenichino, al quale si deve tributare l'altissima lode di esser stato artista sincero, fer-

vido, accurato in un tempo in cui la ricerca plateale dell'effetto a qualunque costo rappresentò la meta suprema cui la maggior parte dagli artisti credè di dover sacrificare tutto l'ingegno e tutto il magistero dell'arte.

LUIGI SERRA.

L'incoronazione della Vergine, S. Caterina, S. Paolo, S. Pietro e S. Agostino – Bartolo di Mastro Fredi.
R. Pinacoteca di Brera – Archivio Fotografico di Brera.

VARIETÀ

Un quadro di Bartolo di Fredi in Brera

L'Incoronazione della Vergine – Bartolo di Mastro Fredi.
S. Francesco di Montalcino.

Nella Pinacoteca di Brera si conserva un polittico su tavola di pioppo, larga 2,20, alt. 1,60 e i laterali alt. 1,45, rappresentante *L'Incoronazione della Vergine* nel mezzo e, ai lati, santa Caterina e S. Paolo dall'uno, e S. Pietro e S. Agostino dall'altro, a figure intere, le vesti a ricami, il fondo del quadro messo ad oro.

I confronti con la tavola raffigurante pure l'*Incoronazione della Vergine* di Bartolo di mastro Fredi in S. Francesco di Montalcino, firmata e datata 1388, permettono di avvicinare a quel pittore questo polittico che sembra opera sua del periodo avanzato. Anche qui, come nel quadro di Montalcino, i visi presentano la linea luminosa di biacca lungo il naso, i capelli a lunga chioma ondulata dietro la nuca, le mani dalle dita lunghe e serpeggianti come fiamme, le pieghe rare e segnate con lunghe e monotone linee nere ad angoli aperti, le vesti leggere, vaporose e seminate di ricami, le stesse fogge di vestimenti e l'uguale apertura del manto dinnanzi al petto del Redentore che depone la corona sul capo della Madonna, quasi facendola salire dal basso in alto anzichè scendere dall'alto in basso; anche nel quadro di Brera, come in quello di Montalcino, le due figure son sorrette da un angiolo a molteplici ali aperte. Ma nel quadro di Brera, anzichè incrociare le braccia, la Vergine le congiunge in atto devoto di preghiera. In tutto l'insieme la composizione della tavola di Brera presenta qualche accenno a progresso, di fronte alla analoga di Montalcino.

F. MALAGUZZI VALERI.

Un lavoro sconosciuto
di Matteo da Gualdo

Nella Chiesa Parrocchiale dell'antico Castello di Palazzo, a pochi chilometri di distanza da Assisi, trovasi tuttora un interessantissimo dipinto, in forma di trittico, attribuito dal Guardabassi ed altri alla «scuola di Niccolò da Foligno». Rappresenta, nella tavola di mezzo, la Santa Vergine, vestita di una tunica rossa colle maniche riccamente ricamate in oro e d'un manto verdastro scuro, seduta sopra un trono marmoreo, e tenente sul ginocchio il piccolo Figliuolo ritto in piedi e in atto di benedire. Dietro il trono stanno due angioli adoranti. Nello scompartimento di sinistra vedesi S. Francesco d'Assisi; in quello di destra S. Sebastiano, ambidue in atteggiamento di devota adorazione. Dietro di loro sorge una balaustrata di marmo dietro alla quale si stende un fantastico paesaggio con roccie ed alberi. Nonostante l'attribuzione tradizionale alla scuola di Foligno, abbiamo qui un lavoro molto caratteristico di quell'affascinante pittore che è Matteo da Gualdo. Per provare ciò, basterebbe solo l'esame della Madonna — tipo tanto speciale all'artista — per non parlare poi delle altre figure. Soltanto nell'atto e nel tipo del Bambino trovasi qualcosa che richiama alla mente i lavori di Niccolò da Foligno, e questo è ben spiegabile avendo Matteo, nell'epoca avanzata della sua carriera a cui appartiene appunto questo dipinto, subito più o meno fortemente l'influenza del grande Folignate.

Il trittico, il quale originalmente stava, senza dubbio, sopra l'altar maggiore, trovasi ora in triste condizione, appeso alla balaustrata della Galleria sopra l'ingresso della chiesa, dove difficilmente lo si può studiare, a cagione della cattiva luce. Meriterebbe di essere rimesso nel suo antico posto d'onore, e speriamo che questo sarà fatto, senza sottoporre il quadro ai soliti dannosi «restauri», de' quali abbiamo così tristi esemplari, specialmente nell'Umbria.

Riesce interessante il confronto della bellissima cornice con quella di certi altri lavori di Matteo, presentando essa un tipo proprio di questo Maestro.

F. MASON PERKINS.

Bibliografia.

I primi due fascicoli del *Repertorium für Kunstwissenschaft*, (XXX, 1 e 2), contengono due articoli relativi all'arte italiana. Di questi primeggia per interesse uno studio di **C. von Fabriczy** sulla nota lettera scritta dal napoletano Summonte a M. A. Michiel, nella quale descrive i più importanti tesori di arte allora esistenti a Napoli. Più che un articolo qualunque lo scritto del Fabriczy è un dotto commentario della suddetta lettera, avendo egli rintracciato colla solita cura le opere di arte e i personaggi artistici menzionati dal Summonte, e citando in proposito molti documenti, fra i quali diversi poco conosciuti. Fra altre cose, il F. ritorna su ciò che osservava poco tempo fa il Bertaux circa gli affreschi con molta probabilità dipinti da Giotto nella chiesa delle Monache di S. Chiara a Napoli, dove ora trovansi una quarantina di pitture secentiste all' olio, le quali, giudicate dal loro contenuto e dalle disposizioni iconografiche eccezionali per il tempo e tanto reminiscenti dell'arte trecentista, fanno ritenere d'esser libere trascrizioni di pitture più antiche sottostanti. Non varrebbe forse la pena di tentare un cauto esame? Le opere di Giotto sono certamente abbastanza rare per non trascurare anche la mera possibilità di aggiungere qualcosa di più alla lista purtroppo corta di quelle. — Nell'articolo di **Fritz-Burger,** su *Donatello e l'antico*, l'autore cura di mettere in più chiara evidenza le relazioni già riconosciute del Donatello coll'antica arte classica de' Romani, dando giusto rilievo tanto alla potenza assimilatrice, quanto a quella trasformatrice del grande scultore fiorentino. — Due articoli, di **Curt Sachs** e **Berthold Haendcke,** sull'*iconografia del Cenacolo nell'arte tedesca*, e sullo sviluppo del paesaggio nella pittura tedesca, ci fanno desiderare uno studio comparativo su questi soggetti, confrontando la scuola tedesca con quella dell'Italia, della Francia e dei Paesi Bassi.

— Gli ultimi due fascicoli dell'ormai ben diffusa *Rassegna d'Arte Senese* contengono, fra altri articoli, uno studio ben illustrato di **A. Canestrelli**, il quale molto fece per rimettere in evidenza l'architettura medievale tanto ricca quanto sconosciuta del territorio senese, sulla bella piccola chiesa di S. Maria Assunta a S. Quirico in Osenna che è stata finora ingiustamente adombrata dalla fama della prossima e celebre Pieve, onde rimase sconosciuta anche alla maggioranza de' visitatori di quell'ameno borgo. Il Canestrelli colloca la data di fondazione della presente chiesa nella seconda metà del duodecimo secolo, e trova, naturalmente, molte analogie con altri edifizii sacri della medesima epoca ne' paesi vicini. — **A. Franchi** scrive su *Alcuni recenti acquisti della Pinacoteca di Belle Arti di Siena*. E qui notiamo con piacere che sotto la nuova direzione di Fabio Bargagli Petrucci la Galleria senese ha ripreso una nuova vita: non possiamo che lodare caldamente i tentativi energici del nuovo direttore di acquistare più oggetti che sia possibile, data la tenuità de' mezzi a sua disposizione. Se i direttori degli anni passati avessero seguito questa via, avrebbero salvato alla città natia più di un capolavoro dell'arte senese ora passato ad arricchire qualche museo dell'estero. Fra i recenti acquisti descritti e riprodotti dal Franchi, trovasi, nel primo posto, il caratteristico polittico di Luca di Tommè (già pubblicato nella nostra *Rassegna* di luglio, 1906), salvato quasi per miracolo, da una prossima esportazione. Descrive poi una Madonna col Bambino in trono e due angioli — tavola di molto valore storico ed archeologico — di Guido da Siena (già esposta alla Mostra d'Arte di Siena del 1904), generosamente regalata alla Galleria dal prof. Galli-Dunn; un'interessante tavola, con tabernacolo recante la Vergine col Figlio e, di sopra la Crocifissione, opera segnata e datata (1377) del poco noto Giovanni del Biondo; e un simpatico frammento della Madonna col Bambino, assai bello di colore, il quale, sebbene ascritto, dubbiosamente, a Paolo di Giovanni Fei, non ha nulla di comune colla maniera così facilmente riconoscibile di quel pittore. Oltre a questi, la Galleria si arricchì di due pitture, della scuola di Duccio, col solito soggetto della Madonna col Divin Figliuolo. La prima di esse, ascritta assai arditamente dal Franchi a Duccio stesso, non può — almeno secondo l'opinione nostra — in nessun modo giustificare tale attribuzione, essendo evidentemente di uno dei molti seguaci del grande maestro. Sebbene piacevole di sentimento e abbastanza fine d'esecuzione, essa rimane di gran lunga inferiore alle opere autentiche del Buoninsegna, e, nonostante la opinione contraria del Franchi, ancora meno importante e meno interessante del secondo di questi quadri, proveniente dalla famiglia Desideri. Questa tavola, tanto severa e dignitosa, malgrado i restauri e i danni patiti, mostra un'individualità assai più potente e marcata, onde dev'essere di qualcuno fra i primi e più importanti seguaci di Duccio. In ogni modo, ci rallegriamo in ispecial modo col sig. Petrucci di aver col suo fine gusto assicurato alla Galleria un lavoro di tanto interesse per la storia dell'arte Ducciesca. Ci auguriamo anche che egli non si stanchi nella opera sua, così bene iniziata, nell'acquisto di nuovi oggetti, e sopra tutto che non gli vengano negati i mezzi necessari a tale fine.

Fra gli altri scritti di questi fascicoli, ve n'è uno di **V. Lusini,** su due gruppi in terracotta del Convento dell'Osservanza, cioè quella bellissima di Giacomo Gozzarelli, rappresentante la Pietà, e quello, di simile soggetto, di Giovanni Gonnelli, detto il Cieco da Gambassi; e una nota di **C. A. Nicolosi** sul gruppo in terracotta della Vergine col Figliuolo, ascritto a Iacopo della Quercia, della Galleria Novelli a Bergamo. I. M. P.

= **Angelo Lupattelli,** *Mostra di Arte Antica in Perugia.* — Roma, Desclé Lefebure. — **Mario Labò,** *La Mostra di Arte Antica umbra a Perugia.* — Per cura dell'« Arte Decorativa Moderna », Torino.

Per dare un'idea del limitato valore critico del libretto del professor Lupattelli è sufficiente uno sguardo alle illustrazioni colle sottostanti attribuzioni. Ci pare più che dubbia, per esempio, quella di « Perugino », sotto la piccola Annunciazione del conte Ranieri; nè si può dire con certezza che il Vannucci sia veramente l'autore dello stendardo del Monastero delle Colombe. Nessuno che conosca il Signorelli potrebbe ammettere che sia di lui il San Giovanni Battista di Città di Castello. Meno perdonabile, ancora, è l'attribuzione al Bonfigli e al Caporali della Madonna del Soccorso di Montone, mentre desta vera meraviglia l'attribuzione a Gentile da Fabriano della piccola tavola di Bicci di Lorenzo recentemente « scoperta » a Fabriano. Quanto alla pala d'altare di Torre d'Andrea, data al Pintoricchio, avrebbe bastato il minimo senso critico per scartare tale errata attribuzione. Infine troviamo qui illustrata, quale lavoro autentico e caratteristico di Matteo da Gualdo, la contraffazione tanto volgare quanto evidente del bel trittico di quel maestro che, fino a pochi anni fa, adornava la chiesa di S. Pietro ad Assisi. Bastano tali esempi per dare al lettore un'idea del valore del rimanente del libretto del prof. Lupattelli. Nè si mostra più degno di considerazione quello maggiormente pretensioso ma ancor meno serio del Labò colla sua copertina « alla moderna » veramente audace, da far credere che trattisi d'un catalogo di sapone o di profumeria piuttosto che d'uno studio artistico. Al Labò, che si dà per conoscitore, la sopradetta pala ascritta a Matteo da Gualdo, appare non soltanto cosa autentica ma « elegantemente e finamente studiata ne' particolari ». Quanto alla tavola di Tor d'Andrea, egli la scambia per un *affresco*. Ma basta! Abbiamo qui due de' soliti opuscoli che pullulano dalle « Mostre d'arte Antica », scritti da persone forse abbastanza ben note in altri campi, ma che avrebbero fatto meglio a lasciare il compito del critico agli intenditori, anziché accrescere di più la lista già troppo lunga di quelli scritti effimeri che non crescono lustro al bel nome della critica italiana d'oggidì.

F. M. P.

Società Editrice "TECNOGRAFICA" - Moretti Andrea, *responsabile*.

La presente Rassegna è stampata su carta della Ditta AMBROGIO BINDA & C. di Milano

Roma. — Importante deliberazione su gli acquisti di opere d'arte degli enti.

Ecco l'ordine del giorno approvato all'unanimità dai commissari presenti a proposito dell'affollamento di proposte indirizzate al Ministero perchè siano acquistate dallo Stato sul fondo dei milioni destinati a comperare opere d'arte di proprietà privata, oppure appartenenti a municipii, confraternite, collegiate, congregazioni di carità, ecc.

« La Commissione, prima di entrare nell'esame delle varie proposte di acquisto, vedendo dall'ordine del giorno che alcune di queste concernono opere di proprietà di enti morali ed essendo da prevedere che molte altre domande simili saranno presentate in avvenire; richiamando il voto già espresso nella tornata del 9 maggio 1906, nella discussione fatta a proposito del quadro di Giusto Di Gand; considerando che non convenga spendere in opere le quali, in forza di legge, non possono uscire dall'Italia le somme destinate per gli acquisti, mettendosi così in condizioni di non poter efficacemente impedire l'uscita dall'Italia di opere in possesso di privati; considerando d'altra parte che convenga promuovere e rafforzare il sentimento del dovere che i Municipî e gli altri enti morali hanno di conservare e tramandare intatte le opere d'arte che sono in loro possesso e di reputarle documenti storici e titoli d'onore dei quali non è assolutamente lecito valersi come di mezzi per ovviare ad eventuali difficoltà ed imbarazzi pecuniari; considerando infine che debbono sempre ammettersi in via di ipotesi straordinaria, concorsi di circostanze nei quali per cagioni affatto indipendenti dalla volontà umana, la conservazione di un'opera d'arte non possa venire assicurata altrimenti che mediante il passaggio da un ente morale ad un altro o mediante l'acquisto da parte dello Stato; stabilisce come massima per le sue deliberazioni in materia il rigetto di tutti i permessi di vendita richiesti dai comuni e da altri enti morali, se non siano documentati i casi eccezionalissimi accennati di sopra.

Firmati: *Boito, Cavenaghi, Cantalamessa, Croce, D'Andrade, Frizzoni, Ojetti, Venturi.* »

Assisi. — S. Chiara.

Richiamiamo l'attenzione su lo stato delle cose nella chiesa di S. Chiara di Assisi, dove da lungo tempo rimasero in piedi le brutte impalcature destinate al ristauro degli affreschi dell'abside, ristauri che non promettono di finir presto. Intanto le finestre rimangono senza vetri. Meglio così però, che di vederle riempite coi soliti orrori della vetreria moderna, i quali rovinano completamente l'effetto di tante belle chiese della nostra storia. Avendo veramente l'intenzione di proseguire nei restauri in questa chiesa, è da sperare che le autorità faranno togliere tutti gli altari ed ornamenti barocchi che tanto guastano l'effetto interno di questo bel tempio dell'arte francescana.

Nuove scoperte al Palatino.

Negli ultimi scavi al Palatino, dentro e presso la grande cisterna venuta recentemente in luce, si sono scoperti parecchi frammenti di rivestimenti di travi e di antefisse appartenenti ad un tempio, che, come fu detto, dovrebbe essere quello della Vittoria, già del VI secolo e ricostruito, secondo quegli avanzi, nel quarto e nel terzo.

Ora sono tornati in luce due notevolissimi frammenti in terracotta. L'uno è forse parte di una coda; l'altro è parte della gamba di un cavallo, di grandezza di poco inferiore al vero. Sono del sesto secolo a. G. C., perchè ad epoca più recente non sapremmo attribuire il modo con cui sono indicati i muscoli, vale a dire a semplici linee nere come nei vasi greci.

Dobbiamo quindi immaginare nel sesto secolo a. G. C. sull'alto del colle, volto verso il Circo Massimo, un tempio notevole, riccamente adorno di decorazione scultoria nel frontone.

Un altro frammento simile venuto ora in luce conferma quanto il Vaglieri ed il Cozza avevano già fatto rilevare nei loro rapporti mensili per le *Notizie degli Scavi*, che il tempio nelle varie sue ricostruzioni aveva conservato i medesimi caratteri architettonici e le medesime dimensioni.

Civitalavinia. — Una sconosciuta opera medioevale.

Recentemente fu ricuperato dal locale Ispettore dei monumenti e scavi sig. V. Seratrice un frammento marmoreo recante l'iscrizione: *Vassallettus - fecit - hoc - opus - archipresbitero - Johs.....*

Il prof. Alfonso Bartoli, in uno studio pubblicato in un recente fascicolo del *Bollettino d'Arte* della Pubblica Istruzione, ha dimostrato con raffronti che esso ci attesta come il figlio di Pietro Vassalletto, intorno al 1240, abbia adornato con lavori di intagli e di mosaico il coro della collegiata, mentre *Dudus de Trivio* eseguiva nella chiesa stessa un elegante ciborio. Trattasi dunque di notizie finora ignorate, riguardanti la storia di Civita Lavinia nel medio evo, e il marmorario del chiostro Lateranense. E' stato perciò opportunissimo provvedimento quello del capitolo della Collegiata, il quale, ottenuto gentilmente dal locale ispettore il frammento, ha oggi ricollocato nella chiesa, apponendovi una breve epigrafe decorativa, quell'unico testimonio di una splendida opera d'arte.

Londra. — Gli scavi d'una città britannica.

Nei dintorni di Illchester, nell'Hantshire, continuano gli scavi delle rovine dell'antichissima città britannica colà esistente, ed alla quale si sovrappose poi una città romana.

Fra le cose venute in luce in questi ultimi tempi si notano i resti di un piccolo tempio quadrato che si erigeva nel centro della città. Il piano del tempio è perfettamente visibile; il pavimento, lungo 14 piedi e largo 12, era adorno di un rozzo mosaico, circondato da una striscia di marmo. Le mura di cinta del tempio mostrano un'apertura ad oriente, ove probabilmente si trovava l'ingresso.

Si sono rinvenuti anche frammenti di una statua, un uomo con la barba, vestito con una lunga clamide. Il frammento di una mano dimostra che la statua sosteneva un oggetto, forse una cornucopia. In una lapide è stata trovata incisa la parola *Callevae*; da ciò si arguisce che l'attuale Illchester sorge sul luogo della *Calleva Attrebatum*, che si trova citata nel VII, XIII, XIV e XV itinerario di Antonino. Sono stati pure scoperti alcuni avanzi architettonici.

PREZZO DELLE ANNATE ARRETRATE

DELLA

RASSEGNA D'ARTE

Anno 1901	L.	60.—
„ *1902*	„	45.—
„ *1903*	„	40.—
„ *1904*	„	35.—
„ *1905*	„	30.—
„ *1906*	„	20.—
„ *1907*	„	15.—
Collezione completa dei 7 anni	„	200.—
Un Num. separato (senz' impegno)	„	2.—

Inviare vaglia alla " TECNOGRAFICA „
Via Castelfidardo, 7 - **Milano.**

PREMIATO STABILIMENTO LEGATORIA

TORRIANI & C.

SUCCESSI A NATALE BRUSA

4, Via Bossi - MILANO - Via Bossi, 4

LEGATURE D'OGNI GENERE DI PREMIO O REGALO, ARTISTICHE E COMMERCIALI

LEGATURE PER LIBRERIE, D'USO PRIVATO E SCOLASTICO

Album per Fotografie e Cartoline — Scatole e Cartelle per Uffici e Amministrazioni.

N. 1. — **Mater Purissima** (Morelli).
Formato 60 × 100 in tela panama — ***Prezzo L. 10.—***

IMITAZIONE GOBELINS

Splendide decorazioni per appartamenti

RIPRODUZIONI ARTISTICHE A COLORI
AD OLIO INALTERABILI SU TELA
PANAMA E TESSUTO ARAZZO

Richiedere il ricco catalogo illustrato (che si spedisce gratis e franco) alla:

"TECNOGRAFICA,,

SOCIETÀ ANONIMA

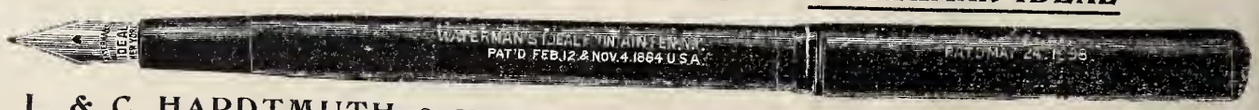
MILANO - Via Castelfidardo, N. 7 - MILANO

Penna a Serbatoio Americana **IDEAL**

L. E. WATERMAN

la sola adatta a qualunque genere di scrittura e che soddisfa tutte le esigenze di ogni scrittore

Domandare in tutte le principali Cartolerie la penna WATERMAN IDEAL



L. & C. HARDTMUTH Via Bossi, 4 MILANO Concessionari per la Vendita in Italia

SPECIALITÀ: LAPIS **KOH-I-NOOR**, LA MIGLIOR MARCA DEL MONDO

AUGUSTO BAELZ & C.

FABBRICHE DI COLORI

STABILIMENTI: Viale Genova, 12 ed a San Cristoforo

· MILANO ·

La "RASSEGNA D'ARTE,, viene stampata con Colori AUGUSTO BAELZ & C. - Milano

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 5792